

DIE PRÄSENZ DES ABJEKTEN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNSPRODUKTION

**PROJEKT/
SCHLAFBOX**

VALENTINA TORRADO

**DIE PRÄSENZ DES
ABJEKTEN IN DER
ZEITGENÖSSISCHEN
KUNSPRODUKTION**

**PROJEKT/
SCHLAFBOX**

**Ph.D. FINE ARTS & DESIGN
BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR**

**GUTACHTER:
PROF. DR. ECKEHARD BINAS
PROF. ELFI FRÖHLICH**

**Tag der Verteidigung:
28.01.2014**

**VALENTINA TORRADO
(19.05.1981)**

MEINEN ELTERN GEWIDMET

INHALTSVERZEICHNIS

- 1** Danksagung
- 2** Vorwort
- 4** Einleitung

ERSTER TEIL SUCHE NACH EINER DEFINITION DES ABJEKTEN

- 8** Das Abjekte
- 14** Manifestation des Abjekten
- 22** Das Abjekte im künstlerischen Bereich

ZWEITER TEIL INSZENIERUNG DES SKANDALS

- 25** Die künstlerische Avantgarde als Ventil
- 31** Radikaler Exhibitionismus: Wiener Aktionismus
- 34** Die Autoperforations – Artistik.

DRITTER TEIL DER EIGENSINNIGE KÜNSTLER

- 43** Hin zu einer individualistischen Perspektive – vom romantischen zum modernen Ich
- 46** Das Zeitalter des Eigensinns
- 50** Der Glamourkünstler

VIERTER TEIL STRATEGIEN DES ZYNIKERS

- 55** Verführung statt Skandal
- 60** Und das Fleisch ist zur Ware geworden: Orlan
- 68** Parodieren des Ekels: Paul McCarthy
- 73** Tabelle IV - Paul McCarthy/Orlan

FÜNFTER TEIL

PROJEKT SCHLAFBOX

- 75** Projekt Schlafbox: Rekontextualisierung des Abjekten
- 80** Ergebnisse aus den Gesprächen mit Betroffenen
- 84** Die Schlafbox
- 88** Entwicklungsprozess des Projekts Schlafbox
- 91** Abbildungen Projekt Schlafbox

- 98** Schlussfolgerung

ANHANG

- 106** Fünf Fragen an Via Lewandowsky
- 109** Text
- 111** Literaturverzeichnis
- 115** Abbildungsnachweis

DANKSAGUNG

Die letzten drei Jahre waren für mich die wichtigste, intensivste und schwierigste Zeit meines Lebens. Ich hatte das große Glück, interessante und großzügige Menschen kennenzulernen, die mich bei der vorliegenden Arbeit stets unterstützt haben.

An erster Stelle stehen meine Mentoren Herr Prof. Dr. Eckehard Binas und Frau Prof. Elfi Fröhlich. Ich möchte mich für ihren Mut bedanken, mich als ausländische Promovendin bei diesem komplexen Thema immer wieder mit neuen Reflexionen und Ideen begleitet zu haben.

Ich danke der Bauhaus-Universität zu Weimar und vor allem Frau Dr. Christina Junghanss für ihre Aufmerksamkeit und Unterstützung.

Vielen Dank an Herrn Andreas von Stedman für den Zuspruch und das Vertrauen an mein künstlerisches Projekt und seine Unterstützung bei der schwierigen Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten.

Ich danke Herrn Goran Galovic für seine kompetente Beratung in Materialfragen und seine großzügige Zusage, mir bei der zukünftigen Realisierung des Projekts Schlafbox zu helfen.

Danke auch an Frau Irina Raffo für ihre wertvollen Hinweise, Ideen und Reflexionen, die mir in schwierigen Situationen des Arbeitsprozesses immer geholfen haben.

Vielen Dank an Herrn Fernando Foglino für die technische Beratung und Hilfe beim Design der Schlafbox.

Vielen Dank an Frau Monika Neitzke für ihre Geduld und Kompetenz beim Korrekturlesen der Arbeit.

Ein ganz besonderer Dank gilt Herrn Gunnar Mittermaier. Seitdem ich in Deutschland lebe, hat er mich immer bei meinen Arbeiten ermutigt und unterstützt. In allen wichtigen Momenten stand er mir mit Rat und Tat zur Seite.

Ein weiterer Dank geht an meine Freunde Marina Dafova, Emine Kocakaya, Mireya Hütsch, Héctor Solari die mir immer auf die eine oder andere Weise zur Seite standen.

Ein ganz großer Dank geht schließlich an meine Familie, die mich während des Studiums und der Promotion stets unterstützt haben, an mich geglaubt und mir in Momenten, in denen ich mich schwach und unmotiviert fühlte, immer wieder neue Kraft gegeben haben.

VORWORT

Meine Forschungsarbeit fokussiert die Rolle des Abjekten in der zeitgenössischen Kunst und hier insbesondere die Rolle der Künstler aus den wohlhabenden – sogenannten postindustriellen – Ländern. Während der vergangenen sieben Jahre konnte ich beobachten, dass die Arbeit mit abjekten Themen in der Kunstproduktion sehr präsent ist, jedoch aus einer anderen, eher individualistischen Perspektive. Die wichtigsten Orte der Kunst (Galerien, Museen, Kulturzentren) sind Räume der Legitimation dieser Art von Produktion, dabei wird das Potential der Provokation hinterfragt. Wenn das subversive Feuer des künstlerischen Produkts gelöscht wird, wird auch eine Debatte kaum möglich sein. Wir befinden uns in einem Zustand der sozialen und künstlerischen Narkose. Die Kunst hat die Fähigkeit verloren, auf lange Sicht zu berühren und zu bewegen. Die Wirkung ist ephemer.

Uruguay ist mein Heimatland. Es ist im Vergleich zu den beiden Nachbarn Brasilien und Argentinien sowohl an Fläche als auch an Einwohnern ein kleines Land. Trotz eines für lateinamerikanische Verhältnisse hohen Wohlstands gibt es in diesem Land auch bittere Armut. Ich habe mich schon als Kind verpflichtet gefühlt, etwas für andere zu tun, insbesondere für Kinder, die schwächsten und am meisten benachteiligten Menschen in Uruguay. Ich habe nachgedacht, was ich mit meinen Fähigkeiten und Möglichkeiten für mein Land machen könnte, und im Alter von 15 Jahren begann ich, mit Kindern aus den ärmsten Vierteln in Montevideo zu arbeiten. Insgesamt war ich fünf Jahre im Zentrum zur Unterstützung integraler Entwicklung (CADI) tätig. Hauptgegenstand war hier Kunsterziehung und das Erteilen von Nachhilfe für eine Gruppe von Schulkindern im Alter von 6 bis 13 Jahren. Weitere drei Jahre habe ich in einem Waisenhaus mit Kindern kreativ gearbeitet und anschließend kümmerte ich mich um Kinder mit Verbrennungswunden im Pereira-Rossell-Krankenhaus. Diese Kinder waren durch ihre Verletzungen entstellt und die meisten waren verwaist. Ich habe ein- oder zweimal in der Woche mit ihnen kreativ gearbeitet und versucht, ihnen dabei zu helfen, einen Freiraum für ihre Gefühle und Gedanken zu schaffen. Diese Jahre haben mich gelehrt, die Problematik dieser Kinder tiefgründig zu verstehen, insbesondere ihre Position in der Gesellschaft und ihre Beziehung zu den anderen. Ich habe gelernt, dass diese Kinder und ihre Eltern in einer gewissen Art und Weise „abjektiert“ von dem Rest der Gesellschaft waren. Abgelehnt und übersehen werden sie wegen ihres sozioökonomischen Niveaus, durch ihr „Nichts-Haben“, durch ihr ungepflegtes Äußeres und ihre schmachvolle Umgebung. In dem System selbst entstehen Verteidigungsmechanismen, die all das, was eine Bedrohung für die Gesellschaft darstellt, an den Rand drücken. So ist es kein Zufall, dass in allen Städten die Banlieus an den Rändern der Stadt sind, wo sich „das Negative“ konzentriert, fern von unseren Blicken und unserer Nähe. Wie kann man

Möglichkeiten schaffen, dass Kinder, die in dieser Umgebung groß werden, nicht als Bedrohung gesehen werden, sondern als aktiver Teil der Gesellschaft integriert werden könnten?

Im Sommer 2006 sah ich in Buenos Aires vor einem Geschäft eine Mutter mit ihrem kleinen Baby zwischen Kartons. In diesem Moment kam mir der Gedanke, eine Aktion zu starten, Matratzen für Obdachlose zu verteilen. Dieses beeindruckende Erlebnis war der Keim und der Beginn meines Projekts „Schlafbox“. Nach Julia Kristeva ist der Kadaver (als „gefallenes Objekt“) der Höhepunkt der Abjektion. Hier war das Erlebnis genauso: dieses Bild mit dem Baby, das das Leben noch vor sich hat und schon konfrontiert ist mit dem sozialen Tod. Die Grenzen zwischen dem Animalischen und dem Menschlichen waren verschwommen. Das Dach, das Haus, der Schutzraum sind die Fundamente der menschlichen Würde. Folglich fallen Menschen ohne diesen Raum hinter die Tiere zurück. Das war der Anfang meiner Beschäftigung mit Obdachlosigkeit. Der Gedanke war geboren, Kunst als „soziale Waffe“ einzusetzen und etwas gegen die Wohnungslosigkeit und die damit verbundenen Konsequenzen zu tun. Es gilt, Menschen Obdach zu geben, das es ihnen ermöglicht, das Leben, das sie leben, mit Respekt und Würde zu leben.

Meine Erfahrung in Deutschland ähnelt ein wenig der in Uruguay. Obwohl Deutschland eines der wohlhabendsten und mächtigsten Länder auf der Welt ist, gibt es diese Problematik hier genauso. Es erschien mir absurd, dass Menschen in den kalten Wintermonaten erfrieren. Aus dieser Motivation heraus entstand die Idee einer „Kapsel“, einer Schlafbox. Sie gibt einem Erwachsenen und einem Hund eine Mindestqualität an Übernachtungskomfort. Sie schützt vor Regen, Kälte und Gewalt und bietet ein Grundmaß an intimer Wohnmöglichkeit.

Mein Engagement und meine Arbeit in diesen Jahren haben mir gezeigt, dass ich nur wenig verändern kann. Eine sichtbare Veränderung kann nur auf politischer Basis in einer daraus resultierenden sozialen Debatte erfolgen. Durch meine Doktorarbeit habe ich die Gelegenheit, mein Projekt aus einer theoretischen Perspektive zu analysieren und zu entwickeln, in der Hoffnung, dass sich damit eine praktische Erfahrung im urbanen Raum realisieren lässt. Die Faktoren Ökonomie und Zeit haben das zum jetzigen Zeitpunkt verhindert. Daher wird in diesem Rahmen der Forschung die Arbeit als das vorläufige Resultat einer theoretischen Arbeit präsentiert. Gleichwohl das praktische Projekt nicht realisiert werden konnte, hat mir die theoretische Arbeit neue Horizonte für die Interpretation des Abjekten und seine soziale Produktivität und Funktionalität in der Kunst eröffnet. Die unterschiedlichen Blickwinkel auf dieses Thema haben sich als sehr bereichernd erwiesen. Das Projekt wird als letzte Etappe und als experimentelles Instrument einer theoretischen Analyse präsentiert. Es wurden hier Ideen und Konzepte verwendet, die versuchen, Handlungen und Reflexionen zu provozieren und somit antizipative Situationen zu projektieren, so zum Beispiel den Mechanismus der Obdachlosigkeit sichtbar zu machen in der Annahme, dass die Kunst noch fähig ist, Einfluss auf Fehlentwicklungen in der Gesellschaft zu nehmen.

EINLEITUNG

Gegenstand der Untersuchung ist ein auf akademischer Ebene kaum erforschtes Phänomen: die soziale Produktivität des Abjekten, seine Präsenz und Bedeutung in der Produktion zeitgenössischer Kunst und die entsprechende soziale Position des Künstlers. Das „Abjekte“ (aus dem Lateinischen „abiectus“ = nachlässig, in höchstem Maße niederträchtig) ist von der Gesellschaft weggeworfenes Material oder Thema, das beim Menschen Ekel und Aversion hervorruft und seine Welt und ihre bestehende Ordnung bedroht. Die klassische Avantgarde, besonders der Dadaismus, hat es zu Beginn des 20. Jahrhunderts als künstlerisches Material genutzt. Das Spiel mit Grenzüberschreitungen durch die Darstellung des Verbotenen und Ekelerregenden machte das Abjekte zur produktiven Kraft auch auf sozialer Ebene, weil es als Mittel dem gesellschaftlichen Protest und der sozialen Kritik diene. Die Hypothese der Arbeit lautet: „Das Abjekte in der zeitgenössischen Kunstproduktion zeigt die veränderte soziale Position des Künstlers an. Es wird so zum Indiz für eine fundamentale Transformation des Provokationspotentials der Kunst in der hypermodernen Gesellschaft.“

Die „Technologien der sozialen Sättigung“ (nach Kenneth Gergen: Zustand der unbegrenzten Vielfalt der sozialen Stimulanz durch technologische Innovationen der Massenmedien seit den 50er Jahren) haben kulturelle Veränderungen produziert, die eine Exaltation des Individualismus sowie die Hedonisierung des Lebens in den am weitesten entwickelten Gesellschaften des postindustriellen Zeitalters zur Folge hatten. Das wiederum hat einen Paradigmenwechsel in der Arbeit zeitgenössischer Künstler zur Folge. Ihre Kunstproduktion hat keinen Anspruch auf soziale und politische Verantwortung und steht nicht mehr für Widersprüchlichkeit und Suche nach Transgression durch radikale Ausdrucksformen. Der Künstler hat eine rein individualistische Perspektive und zielt auf die Aufmerksamkeit der Massen und des Marktes.

Ziel ist also, das Phänomen dieses Paradigmenwechsels zu erklären. Wie wird aus einem revolutionären Künstler, dessen künstlerisches Schaffen sich auf den sozialen und politischen Diskurs bezieht, ein individualistischer Künstler, für den Glamour, Image und Prosperität eine wichtige Triebkraft seiner Arbeit geworden sind. Weit weg ist die Zeit des Skandals – auf den ersten Blick scheint es, als diene das Abjekte bloß lukrativen Zielen. Welche Rolle spielt also heute die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunst? Und wie erklärt sich die veränderte soziale Stellung des Künstlers von einer aktiven zur passiven Rolle?

Zur Analyse werden die Arbeiten einiger europäischer und nordamerikanischer Künstler aus den 50er Jahren bis heute herangezogen, die Mittel des Abjekten benutzen: Orlan und Paul McCarthy sowie radikal-exhibitionistische Künstlergruppen wie der Wiener Aktionismus und die deutschen Autoperforationisten. Die letztgenannten Künstlergruppen waren aus einer aggressiven sozialen und

kulturellen Kritik des Nachkriegsösterreichs beziehungsweise der DDR entstanden.

Die Leitlinien und Charakteristika der heutigen hypermodernen Gesellschaft zeigen, dass große Themen wie Revolution und Avantgarde zugunsten des „Personenkults“ und wirtschaftlichen Erfolgs aufgegeben wurden. In unserer hypermedialen und hyperkapitalistischen Gesellschaft wird das Abjekte in der Kunst legitimiert, es wird zum Opfer der Integration. Befinden wir uns dann in einem Prozess der Immunisierung und der Beschwichtigung des provokativen Potentials der Kunst?

Der erste Teil der Studie analysiert das Konzept des Abjekten, seine Etymologie, seine Repräsentationen mit theoretischen Beiträgen von Julia Kristeva, Georges Bataille und Omar Calabrese und versucht ein neues Konzept zu entwickeln. Im zweiten Teil wird der Künstler als revolutionäres Individuum beschrieben, als derjenige, der verantwortlich ist, die soziale Problematik anzuklagen und gleichzeitig die Machtstrukturen herauszufordern. Der Künstler könnte sich als Mittel für ein bestimmtes gesellschaftliches Ziel verstehen. Auf diese Weise beginnt der Prozess der Verdeutlichung des Abjekten als effektives Mittel der Subversion. Der Künstler ist also der aktive Agent, der durch die Konfrontation und das Extrem um eine bessere Zukunft kämpft. So wird eine aktive Kunst entstehen, politisch und sozial engagiert, aber gleichzeitig instrumentalisiert, wobei die Beziehung zwischen Kunst und Politik übertrieben wird, die Grenzen zwischen Kunst und politischen Aktivismen immer unklarer werden und die Protestbewegungen den ethischen und moralischen Normen der westlichen Gesellschaft trotzen. Das Ergebnis dieser künstlerischen Aktionen ist Skandal geworden, und viele Künstler wurden von politischen Institutionen verfolgt. Zwei Schlüsselbeispiele werden gewählt: die deutsche Autoperforations-Artistik und der Wiener Aktionismus. Erstere ziehe ich als Repräsentanten einer deutlich sozialen Manifestation gegen die herrschende Ordnung durch die Arbeit in Alltagsräumen mit ekelerregenden Aktionen als Antwort auf die soziale und kulturelle Situation der DDR heran. Der Wiener Aktionismus folgte der gleichen Linie, war aber radikaler durch die Manifestation übertriebener und extremer Rituale wie Aufopferung und Tierschlachtungen.

Das dritte Kapitel analysiert die Spuren des Individualisierungsprozesses, die verschiedenen Bedeutungen des Ichs und die Änderung der sozialen Position des zeitgenössischen Individuums als Hersteller der Sinne im künstlerischen Raum des 21. Jahrhunderts. Die Romantik als künstlerische Bewegung ist entscheidend für die Änderung des Selbstbewusstseins, des Ichs als selbstständige und phantastische Entität. So wird die Hauptabsicht der Kunst, der Ausdruck der Gefühle und des Personenkults, zur inneren Welt des Künstlers – dem modernen Menschen folgend, hochmütig dank seiner fortschrittlichen Kapazitäten zu neuen Eroberungen und technologischen Innovationen. Obwohl beide Konzepte des Ichs in verschiedenen Aspekten voneinander abweichen, kann man nicht verkennen, dass die Romantik wie die Moderne die Basis des zeitgenössischen Individuums determiniert haben. Die Linien der Hypermodernität führen diesen radikalen Individualismus bis hin zu einem Hypernarzissmus. Im postmodernen Bewusstsein entsteht die ironische Reflexion des

Menschen, indem alle Produkte des Ichs parodiert werden und zynisch sind. Ein Paul McCarthy, der Ekel parodiert, indem er einen riesigen Berg mit brauner Masse wie einen Haufen Exkremente im Garten eines belgischen Museums installiert („Compiled Shit, 2007“), spielt so auf eine willkürliche Weise und ist sich vermutlich bewusst, dass er mit seinem Kunstwerk heutzutage nicht mehr als ein Lachen provoziert. Das Ergebnis dieses langen Prozesses zeigt einen narzisstischen Künstler, vom Glamour getrieben, der sich an sich selbst weidet und mit seinem eigenen Bild spielt. Der berühmte Künstler positioniert sich in der Elite der Gesellschaft und wird zum Darsteller eines Spektakels, in dem die Verführung den Skandal übertrifft. Der Narzisst produziert, und sein künstlerischer Ausdruck kann nicht mehr als eine Kunst sein, die sich selbst als zentrale Figur begreift, soweit, dass er sich selbst als Material zur Verfügung stellt.

Die französische zeitgenössische Künstlerin Orlan wählt sich als Leinwand. „Carnal art“ ist der Rahmen, in dem Orlan ihre körperliche Mutilation betreibt. Der Körper der Künstlerin ist Ort der Intervention, der Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens. Dafür ließ sie chirurgische Eingriffe an ihrem Körper vornehmen, und die Fleischstücke ihres Körpers werden (in hermetischen Kapseln) in verschiedenen Kunsträumen weltweit gezeigt. Die sogenannten Strategien der Zyniker werden im vierten Kapitel vorgestellt.

Bezüglich der Auswertungen wird erst eine Beschreibung der denotativen Elemente vorgenommen, d.h., was wird beobachtet und wahrgenommen, ohne zu beurteilen: Materialien, Struktur, Form, Farben und Aktionen für eine spätere Reflexion der konnotativen Ergebnisse. Mit der Beschreibung werden die Kunstwerke kurz vorgestellt und sie werden hinsichtlich der Ziele und des Art des Diskurses diskutiert, um verstehen zu können, wie der Sinn und der Wert des Werkes erfasst werden können, um Schlussfolgerungen in Bezug auf die Position des Künstlers in der Gesellschaft abzuleiten.

Der letzte Teil der Arbeit stellt mein künstlerisches Projekt vor. Nach der Untersuchung der sozialen Position des Künstlers in der zeitgenössischen Kunstproduktion wird hier hinterfragt, ob es möglich ist, durch die Kunst eine politische Debatte zu provozieren. Das Projekt Schlafbox hinterfragt dies. Ziel des Projekts ist die Verarbeitung der sozialen Problematik der Obdachlosen durch die Kunst. Das Projekt beinhaltet den Entwurf von Schlafboxen in Berlin. Sie sind für den Stadtraum konzipiert und bieten jeweils einem Obdachlosen einen Platz zum Schlafen. Das Projekt versucht, nicht nur das Problem des Wohnens zu lösen, sondern die Sozialproblematik der Obdachlosigkeit ins Kollektibewusstsein zu rufen. Obdachlosigkeit als extremste Form der sozialen Ausgrenzung stellt ein globales Problem sowohl in armen als auch in hochentwickelten Gesellschaften dar. Das Projekt Schlafbox geht konkret folgenden Fragen nach: Wie kann Obdachlosigkeit durch Kunst im öffentlichen Raum sichtbar gemacht werden? Wie entsteht Kunst aus einem sozialen Problem?

ERSTER TEIL
SUCHE NACH EINER
DEFINITION DES ABJEKTEN

Das Abjekte

Für die vorliegende Studie wird eine eigene Definition des Begriffs des Abjekten vorgenommen. Das dient dazu, die Arbeit aus einer semiotischen und hermeneutischen Perspektive heraus zu entwickeln. Die Reflexion über das Abjekte wird für mehr Klarheit über die verschiedenen Aspekte der zeitgenössischen Kunst sorgen, und die Herausforderung im Rahmen dieser Arbeit wird sein, Bedeutungen der verschiedenen kulturellen Phänomene zu ergründen, zum Beispiel den Paradigmenwechsel des zeitgenössischen Künstlers, der mit dem Abjekten arbeitet. Dennoch hat mir die psychoanalytische Perspektive Julia Kristevas geholfen, den Begriff aus einer anderen Perspektive zu betrachten, und mir so neue Interpretationsmöglichkeiten gegeben. Die semiotische und hermeneutische Sichtweise konzentriert sich hier auf das Abjekte als Objekt, darauf, wie es darstellbar ist¹ (das Ekelhafte, das Widerliche), und auf das Interesse seiner künstlerischen Verwendung, die das Abjekte in einen ästhetischen Wert kultureller Signifikanz umwandelt. Die Funktionalität und Objektivierung des Abjekten sind für die Arbeit zwei bedeutende Phänomene im Prozess der sozialen Produktivität des Abjekten in der Kunst.

Das Wort „Abjekt“ kommt aus dem Lateinischen „abiectus“ und bedeutet nachlässig, niederträchtig. Die Adjektive „abjectus“, „abjecta“, „abjectum“ bedeuten abscheulich, demütig, deprimiert, elend, gemein, niedrig, niedergeschlagen, unterwürfig, schäbig. Das Präfix „ab“ kennzeichnet die „Trennung“ und die „Entfernung“. Das lateinische Verb „abiciere“ (wegwerfen) bezieht sich auf den Akt des Subjekts, etwas von sich abzustoßen.

Das Abjekte symbolisiert „dieses Etwas“ Verachtenswertes, vom Körper Ausgeschiedenes. Das Verb „abjektieren“ erfährt die Bedeutung einer Geste der Ablehnung jener Dinge, die bei uns Ekel erregen. Das Ekeleregende sind Ausscheidungen, die der Körper aus seinem Inneren nach außen abstößt. Die Präsenz außerhalb seines ursprünglichen Orts verwandelt sich in etwas Unreines. Diese Unreinheit wird zu einem negativen Zeichen, und der Ekel ist die menschliche Reaktion auf das Abjekte.

Die Philosophin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva definierte das Abjekte als „etwas Abgelehntes, dem man nicht entrinnen kann, vor dem man sich nicht gleich eines Objekts schützen kann. Imaginäre Verbannung und reale Bedrohung. Sie lässt uns aufhorchen und erdrückt uns [...] Die Abjektion ist unmoralisch, düster, verworren: versteckter Terror, lächelnder Hass [...]“² In der Welt

¹ Es bezieht sich auf Materialien wie Körperflüssigkeiten und andere natürliche oder biologische Substanzen, aber auch auf Themen wie das Verbotene und das Tabu: Sexualität, Gewalt, Sadismus, Voyeurismus, Krankheit, Opferung, Verstümmelung.

² Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Kristeva, Julia (1989): *Los poderes de la perversión*. Argentina: Ed. Siglo Veintiuno S.A., S. 11: „[...] Algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos [...] la abyección es inmoral, tenebrosa, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe.“ Übersetzung Valentina Torrado.

Kristevas ist das Abjekt weder Subjekt noch Objekt. Das Abjekt ist etwas Abstraktes und Undefinierbares.

Der Grund des Abjekten ist die Abneigung, der Widerstand gegen die Integration eines Objekts, dem wir uns widersetzen. Das, was auf der abstrakten Ebene im Prozess der Bedeutung passiert, geschieht auch auf der biologischen Ebene: das Erbrechen, das Abstoßen eines Elements, das nicht im Verdauungsapparat aufgenommen werden kann. Es verwandelt sich nicht genügend, wie es vom Annahmeprozess erforderlich ist (annehmen: das Annehmbare in Ähnliches verwandeln – verhandeln, Ähnlichkeit erzeugen). „Ekel einer Mahlzeit, eines Schmutzes, eines Abfalls, eines Mülls. Krämpfe und Erbrechen, die mich schützen. Abneigung, Brechreiz, der mich trennt und mich von der Unreinheit, von der Kloake, von dem Schmutz ablenkt [...]“³

Kristeva beschreibt den Ausstoß dessen, das als Abjekt betrachtet wird, als eine notwendige Bedingung des Individualisierungsprozesses der Person in ihrer sexuellen, psychologischen und sozialen Bildung. Das Kind muss auf einen Teil von sich selbst verzichten (primäre Verdrängung), um sich in sein „Ich“ zu verwandeln. Es muss lernen, dass das Exkrement, der Urin, das Erbrechen schmutzige Substanzen und keine Objekte des Vergnügens sind. Die Mutter ist die Haupt- und erste Autoritätsfigur, mit der sich das Kind auseinandersetzt, und sie ist diejenige, die ihm beibringt, was abgelehnt werden soll. Deswegen ist die abjektvolle Geste unerlässlich für das Individuum und für die Gesellschaft, nachdem das Kind von seiner Mutter getrennt worden und in die Kultur eingedrungen ist und die „Empfindlichkeit oder den gesunden Menschenverstand“ teilt. Alles, was es hinter sich gelassen hat, („das Ausgestoßene und das von der symbolischen Ordnung Ausgeschlossene“), soll das Abgestoßene sein, da es als Bruchfaktor des Menschenverstands erscheint und das System der sozialen Werte bedroht. Diese Bedrohung, diese Gefahr ist ein Symbol der Angst, des Terrors.

Das Abjekte verbindet sich mit den drei Phasen des konstitutiven Prozesses: oral, anal und genital. Diese Öffnungen des Menschenkörpers stellen die Grenze dar zwischen dem Bestand des Körpers und dem, was sich vom Individuum (als Objekt) trennen muss und in die Außenwelt gekippt werden soll. Die Materie, die durch die Öffnungen des menschlichen Körpers ausgestoßen wird – Blut, Milch, Sperma, Spucke, Tränen, Exkrement, Urin, Schleim –, stellt das Marginale dar, den Schmutz, das Schädliche, da sie die Grenzen des Körpers überströmt. Wenn etwas aus seinem körperlichen Raum aus- und in den sozialen Raum eintritt, verwandelt es sich ins Schmutzige, ins Ekelhafte. Kristeva unterscheidet drei Kategorien der Elemente, die anhand der soziokulturellen Gegebenheiten als abjekt betrachtet werden: Nahrungsmittel/Nahrungsreste (oral), körperliche Ausscheidungen (anal)

³ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Kristeva, Julia (1989): Los poderes de la perversión. Argentina: Ed. Siglo Veintiuno S.A., S. 9: „Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo.“ Übersetzung Valentina Torrado.

und Zeichen sexueller Unterschiede (genital). So beschreibt sie, dass wenn etwas seinen körperlichen Raum verlässt und in den „sozialen“ Raum eintritt, es sich in Schmutz und Ekel verwandelt. Kristeva teilt die schädlichen Objekte in zwei Kategorien ein: das Exkrementale und das Menstruale. „Das Exkrement und seine gleichwertigen Darstellungen (Verfaulung, Infektion, Krankheit, Kadaver usw.) stellen die Gefahr dar, die außerhalb der Identität entsteht: Und das Ich (moi) wird vom Nicht-Ich (moi) – die Gesellschaft wird von seinen Rändern und das Leben vom Tod bedroht. Im Gegensatz hierzu bedeutet das Menstruationsblut die Gefahr, die aus dem Innern der Identität (sozial und sexuell) stammt; es bedroht die Beziehung zwischen den Geschlechtern in einer sozialen Gesamtheit.“⁴ In diesem Sinn ist das Menstruationsblut das Signifikant des Geschlechtsunterschieds. Schon im Alten Testament wird die Menstruationsflüssigkeit als Zeichen der Unreinheit bezeichnet: „Hat eine Frau Blutfluss und ist solches Blut an ihrem Körper, soll sie sieben Tage lang in der Unreinheit ihrer Regel verbleiben. Wer sie berührt, ist unrein bis zum Abend“ (Lev 15:19). „Schläft ein Mann mit ihr, so kommt die Unreinheit ihrer Regel auf ihn. Er wird für sieben Tage unrein. Jedes Lager, auf das er sich legt, wird unrein“ (Lev 15:24).⁵ In diesem religiösen Rahmen wurde das Menstruationsblut als „das andere“ interpretiert, als verschmutzendes Objekt am Rand des Körpers, das die Gefahr des Inneren der sozialen oder sexuellen Identität repräsentiert. Diese Grenze zwischen dem Körper und dem anderen wird mit Horror und Ekel assoziiert.

Es ist daher eine der Absichten feministischer Kunst, genau diese Grenzen aufzuheben und dem Menstruationsblut (den weiblichen Körper repräsentierend) eine neue Poetik zu verleihen. Künstlerinnen wie Ana Mendieta, Judy Chicago, Gina Pane oder Carolee Schneemann verleihen dem Blut eine neue symbolische Dimension, indem sie es auf die Ebene der Kunst überführen: Fotografien oder Performances, die die Künstlerinnen blutbefleckt zeigen, oder das Blut als Mittel zum Schreiben. Durch die Arbeiten dieser Künstlerinnen verwandelt sich der weibliche Körper in ein Mittel des Widerstandes und des politischen Kampfes, indem sie die Gesellschaft mit Tabuthemen konfrontieren, die in traditionellen Ausdrucksformen bislang nicht vorkamen: biologische Funktionen des weiblichen Körpers, Mutterschaft, Vergewaltigung oder Rassismus. Mit der Materialisation oder Repräsentation jener Dinge, die im Körper des Individuums bleiben sollten (Körperflüssigkeiten wie Blut, Samen, Exkremente), tritt das Abjekte in die Welt der Kunst ein.

Als Abjekt wird all jenes bezeichnet, das beim Individuum das Bedürfnis erweckt, „weggeworfen“ und „auf Distanz gehalten“ zu werden, und welches bei uns physische und emotionale Reaktionen

⁴ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Kristeva, Julia (1989): Los poderes de la perversión. Argentina: Ed. Siglo Veintiuno S.A., S. 96: „El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no – yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte. Por el contrario, la sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social y sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social [...]“ Übersetzung Valentina Torrado.

⁵ In: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/lev15.html> (abgerufen: 31.01.2012).

provoziert – ein starkes Gefühl des Ekels und der Abscheu, Angst und Horror: Personen, Dinge, Themen, emotionale Bindungen, sinnliche Impressionen und Erfahrungen.

Eine erste Kategorie ist das biologisch in körperlicher Form Ausgeschiedene (vom Inneren des Körpers nach außen): Blut, Urin, Exkremente, Schweiß, Schleim, Eiter, Erbrechen. Aus sexueller Sicht ist das Abjekte der Samen (Mann) und das Menstruationsblut (Frau). Auf biologischer Ebene gehören dazu auch die Nahrungsmittel und deren Fäulnisprozesse sowie der Abfall. Eine zweite Kategorie bestimmt auf sozialer Ebene jene Personen, die aufgrund ihres Erscheinungsbilds und der sozialen Situation Ablehnung provozieren: Obdachlose, Kranke, Behinderte, Kriminelle und Prostituierte. Die dritte Kategorie bezeichnet die Themen und Aktionen, die mit der Abstoßung dieser Materialien verbunden sind: sexuelle Akte, Masturbation, Defäkation, Verstümmelung. Die vierte Kategorie sind schließlich die konnotativen Werte, die die abjekten Materialien auslösen, das heißt Ideen und Assoziationen wie Unreinheit, Sünde, Verseuchung, Krankheit, Gefahr und Tod.

Tabelle I

Das Abjekte Biologische und körperliche Ebene	Das Abjekte Soziale Ebene	Das Abjekte Themen	Das Abjekte Ideen/Interpretation
Urin	Obdachlose	Sexuelle Akte	Unreinheit
Exkrement	Arme	(Obszönität,	Sünde
Blut	Kranke	Pornografie,	Hässlichkeit
Menstruationsblut	Behinderte	Sadismus,	Missbildung
Samen	Prostituierte	Voyeurismus,	Bosheit
Spucke	Transvestiten	Masturbation)	Verseuchung
Erbrechen	Kriminelle	Inzest	Verfaulung
Schleim		Defäkation	Infektion
Eiter		Verstümmelung	Gefahr/Bedrohung
Schweiß			Tod/Kadaver
Nahrungsmittel/Abfall			
MANIFESTATION DES ABJEKTEN			
Das Animalische Das Ekelhafte Das Monströse			

Die Objektivierung und ästhetische Darstellung des Abjekten markiert seinen Eintritt in das Feld der Kunst. Aber was geschieht, wenn sich das Abjekte in einen ästhetischen Wert verwandelt? Wenn es sich in ein darstellendes Objekt verwandelt, welches für die künstlerische Gestaltung oder für soziale, politische oder wirtschaftliche Zwecke anwendbar ist, scheint es kein Oppositionsfaktor mehr für die Kultur zu sein. Es geht darum, sich auf die Kunst und die Religion wie Räume der Legitimation des Abjekten, die das Abjekte aufnehmen und es verherrlichen, zu beziehen. Der Begriff Legitimation bezieht sich hier auf Veränderungsprozesse, die durch die Präsenz des Abjekten und seine Ausdrucksformen/Manifestationen in einem bestimmten Raum plötzlich assimiliert (akzeptiert) werden. Kunst ist in diesem Fall der Raum, der das Abjekte resemantisiert.

Das Semiotische als Signifikantform baut die (imaginäre) symbolische Welt der sozialen Räume auf, die durch Machtmechanismen in der Gesellschaft geleitet werden. Die Kunst wird als jener Raum anerkannt, der einen Bruch dieser imaginären symbolischen Welt ermöglicht und eine eigene „Territorialität“ anhand der Kreation vorschlägt. Das, was sich den Regeln des Systems widersetzt, erreicht seinen Platz in der Kunst mit einer Ästhetik, die die Grenzen der gewöhnlichen Empfindlichkeit zerstört und neue Erfahrungsformen vorschlägt. Diese Denkweise führt zur Überlegung, dass die Kunst ein Ort der Befreiung sei, der sich sämtlicher Kontrollen entzieht und totale Freiheit bedeutet.

Sowohl in der Kunst als auch in der Religion hat das Abjekte einen Platz, um auf sozialer Ebene produktiv zu werden. In der Geschichte der Religionen wurden verschiedene Formen der Purifikation und Katharsis des Abjekten dargestellt. An dieser Stelle beziehen wir uns auf die Demut und die Opferung als eine Art der Produktivität des Abjekten, als einen Annäherungsweg an Gott, um Sühne zu erhalten. Es folgt ein Fragment eines Briefes von Franz von Sales an Philothea, aus dem deutlich die Wichtigkeit der Demut in direkter Beziehung zum Abjekten hervorgeht:

„Demit läßt uns die Erniedrigung lieben. Ich gehe noch weiter und sage: Du mußt immer und jederzeit deine eigene Erniedrigung lieben. Du fragst mich, was das heißt. Im Lateinischen bedeutet *abjectio* (Erniedrigung) und *humilitas* (Demit) das gleiche [...] *Abjectio* ist das Kleinsein, die Niedrigkeit und Armseligkeit, die in uns ist, ohne daß wir daran denken; die Tugend der Demut aber ist die ehrliche Kenntnis und das freiwillige Anerkennen unserer Niedrigkeit. Der Gipfel der Demut aber besteht darin, daß man nicht nur freiwillig seine Niedrigkeit anerkennt, sondern sie liebt und gern auf sich nimmt – nicht aus Mangel an Mut und Hochherzigkeit, sondern um angesichts der eigenen Niedrigkeit die göttliche Majestät um so mehr zu preisen und den Nächsten höher zu schätzen.“⁶

⁶ Franz von Sales. Philothea: Anleitung zum frommen Leben. Dritter Teil, Kapitel VI. In: <http://www4.desales.edu/~salesian/resources/virtual/deutsch/philothea.htm> (abgerufen: 10.05.2012).

William Ian Miller führt in seiner „Anatomie des Ekels“⁷ eine Untersuchung über den Bedeutungswandel durch, den das Abjekte erfährt. Im Christentum (vom Mittelalter und der Renaissance aus gesehen) wurde das Abjekte produktiv, insofern es den notwendigen Weg darstellt, um im Sinne der Bescheidenheit Gott gerecht zu werden.

Der erste Schritt auf dem Weg zur Heiligkeit besteht in der Verkündung der Frömmigkeit der Person durch die Hervorhebung seines vorbildlichen Lebens mit der Bestätigung, dass Gott durch sie ein Wunder erbracht hat. Aber die Seligkeitserklärung geschieht nach der Bestätigung eines zweiten Wunders, obwohl auch ein anderer Weg zur Weihe führen kann: das Martyrium durch die körperliche Selbstbestrafung, um damit die Befreiung der Sünde zu erreichen. So ist erschießbar, dass die Seligkeit nicht unbedingt von ihrem Gegensatz – dem Abjekten – getrennt auftaucht. Die Priester und Mönche sowie auch die Mystiker griffen auf das Leid zurück, um sich der Erlösung näher zu fühlen. Mit diesem Grundsatz wurde erklärt, dass der Weg zur Heiligkeit durch die Annahme des Abjekten führt. Die Mönche beteten, um von der Leprakrankheit angesteckt zu werden, um ihre Sünden zu büßen. Die Leprakranken, trotzdem sie als verächtliche Wesen betrachtet wurden und eine große Bedrohung für die Gemeinschaft darstellten, wurden beneidet, denn durch das Opfer der Krankheit (als Teil der Hölle auf Erden betrachtet) erreichten sie das ewige Leben. Wenn Gott den Mönchen nicht die Ansteckung der Leprakrankheit gewährte, fanden sie einen anderen Weg, um in den Horror einzusteigen, indem sie die Leprakranken betreuten, sie küssten, ihre Wunden wuschen und ihre eiternden Wunden verbanden.

Miller beschreibt auch den Fall der Heiligen Catalina von Siena (ca. 1370), die sich freiwillig angeboten hatte, eine Nonne mit Brustkrebs zu betreuen, obwohl niemand sich ihr nähern wollte, weil sie fürchterlich stank. Um den Ekel zu überwinden, der sie hinderte, Erbarmen für die Kranke zu empfinden und damit sich Gott zu opfern, trank sie den Eiter aus der Wunde der Kranken. Durch dieses Handeln erlangte die Heilige nicht nur die Barmherzigkeit, sondern die Erlösung ihrer Seele (durch die Kasteiung und die Demütigung), und zeigte so ihre Willenskraft und die Bändigung der Natur; aber ihr Handeln stellte auch das Leiden und den Widerstand dar. Diese religiöse Produktivität des Abjekten war bedeutend in einem sittlichen und geistigen System, in dem die Demütigung als die erste Tugend betrachtet wurde und die Selbstbestrafung einen moralischen Wert einschloss. Daraus kann man schließen, dass die Heilige durch die Hingebung dieser Heldentat die Gottesliebe erlangte.

⁷ Miller, William Ian (1998): *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus

Manifestation des Abjekten

Die drei im Folgenden beschriebenen Konzepte, das Animalische, das Widerwärtige und das Monströse, sind Manifestationsformen des Abjekten, die miteinander verwoben sind. Die Einteilung fasst eine Reihe von Merkmalen zusammen, die es erlauben, jene Dinge zu benennen, die etwas zum Abjekten werden lassen. Sowohl das Animalische als auch das Monströse verursachen Ablehnung und Ekel; das Animalische im Humanen als hybride Bildung wird zum Monströsen und erfährt dies ebenso. Das Animalische steht für die Überschreitung der sozialen Grenze und den Eintritt in die Welt der Natur, in der ein wildes Verhalten dominiert. Das Animalische kennt keine Verbote, es verhält sich instinktiv und fordert das Zivilisierte heraus. Alles was in den Bereich des Animalischen fällt, provoziert Ekel und Ablehnung, da es die soziale Ordnung in Gefahr bringt. Das Widerwärtige bezieht sich auf eine Reihe von Materialien (Flüssigkeiten, Lebensmittel), Personen, Tiere oder Ideen, die bei einem Individuum Übelkeit und Brechreiz auslösen. Das Gefühl des Ekels ist eine Abwehrreaktion des Individuums gegenüber der Gefahr einer Ansteckung oder Kontamination. Und schließlich ist das Monströse etwas Normales (Form), das sich in etwas Anormales (Deformation) verwandelt und dabei die Grenzen des Humanen durchbricht und zum Außergewöhnlichen wird. Das Seltsame (Ungewöhnliche) der Form im Missverhältnis zur Spezies lässt es zu einem extremen Phänomen und einem Gefahrenfaktor werden, da es für Gesetzesübertretungen steht.

a) Tierhaftigkeit/das Animalische

Die Tierhaftigkeit wird von Georges Bataille als eine Manifestation des Abjekten dargestellt. Wenn die Tierhaftigkeit auftaucht, erzeugt sie beim Empfänger eine starke Zurückweisung und das Gefühl der Unmöglichkeit, mit dieser Ausdrucksart zusammenleben zu können. Die Tierhaftigkeit erscheint, wenn die normalen Eigenschaften des Menschen verschwinden und eine neue Darstellungsart des Wesens hervortritt; wenn sich das Sozialisierte in das ausschließlich Instinktive wandelt. Die Tierhaftigkeit ist übertretend, da sie die Grenzen und Verbote, die den Instinkt und die instinktiven Impulse des Wesens einschränken, nicht anerkennt.

Für Kristeva stehen das Abjekte und die Unreinheit miteinander in Verbindung, und sie bezieht sich auf den Raum, in dem die Eigenschaften des Menschen verblassen und das Instinktive in den Vordergrund tritt: das Animalische. Die primitiven Gesellschaften haben Bereiche ihrer Kulturen bestimmt, um sie von der Tierwelt oder dem Tierischen zu trennen. Diese Trennung, diese Abjektion ist wesentlich für die Unterscheidung des Menschen vom Tier. Das Ausgegrenzte ist das Abjekte und deswegen soll der Mensch sich davor schützen. „Das Abjekte konfrontiert uns mit diesem schwachen Zustand, in dem der Mensch im tierischen Bereich umherirrt. Mit der Abjektion haben die primitiven

Gesellschaften Bereiche ihrer Kulturen bestimmt, um sie von der Tierwelt, von dem Tierischen zu lösen, das im Sinne des Mords und Sex dargestellt wurde.“⁸

In der Kunst wurde das Animalische, wie schon erwähnt, auf verschiedene Weisen dargestellt, sei es, um die Regeln zu überschreiten, die Ordnung zu stören – was zu kontroversen Diskussionen führen sollte –, oder auch nur, um Aufmerksamkeit zu erwecken. Ein Beispiel hierfür ist der radikale Exhibitionismus des privaten Lebens, des sexuellen Akts, der Selbstbefriedigung, der Defäkation, der Selbstverstümmelung oder der körperlichen Nacktheit in der Öffentlichkeit. Das Animalische bezieht sich auch auf das körperliche Aussehen: die überschüssige körperliche Behaarung, das ungepflegte Aussehen, Dreck, der unangenehme Gerüche weckt. Dieser Punkt steht in enger Beziehung zu dem Überschreitungskonzept, da das Animalische, wie Bataille beschreibt, übertretend ist, denn das Tier kennt keine Verbote, es übertritt die gesellschaftlichen Grenzen und geht über in den Bereich der Instinkte.

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts bearbeitete eine Gruppe von russischen/ ukrainischen Aktionskünstlern auf radikale Weise das Umfeld des menschlichen Körpers. Diese Künstler, „Hunde-Künstler“ genannt, gingen im Unterschied zu anderen Künstlern von dem „Tierischen“ aus. Die Körpersprache verwandelte sich in ein Umsturz- und Protestmittel gegen die künstlerischen Diskurse, die im russischen wie auch im Kunstbereich Osteuropas herrschten. Diese Gruppe von Künstlern (wie Oleg Kulik oder Alexander Brener) stellte das tierische vor das menschliche Verhalten. Durch die Reduktion des menschlichen Daseins auf das Körperliche und das Auslassen der Sprache suchte man das menschliche Elend zum Vorschein zu bringen. Das „hündische Benehmen“ forderte die Züchtigkeit heraus und würdigte die Doxa herab. „Die Hunde“ zeigten ihren Gram gegen die raffinierte, kapitalistische und bürgerliche Kultur, die nichts anderes tat, als rassistische Schranken zwischen den Menschen zu setzen. Die Aktionen verwandelten sich in Proteste gegen diese Situation und fielen so in das gegenteilige Extrem, in tierisches Benehmen. So spazierte Kulik nicht nur nackt vor dem Kunsthaus Zürich, sondern er urinierte und bellte die Leute an, die an ihm vorbeigingen. Strittig zeigte sich auch eine Performance, in der er eine Person aus dem Publikum biss. Ein anderes Beispiel ist Alexander Brener mit seinen herausfordernden Aktionen, wenn er mit seiner Frau mitten im Moskauer Winter Sex auf der Straße hatte oder wenn er sich in einer Galerie selbst befriedigte oder dem Publikum seine Hämorrhiden zeigte. Er defäkierte auch vor einem Bild von Vincent van Gogh im Kunstmuseum Pushkin in Moskau.

⁸ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Kristeva, Julia (1989): Los poderes de la perversión. Argentina: Ed. Siglo Veintiuno S.A., S. 21: „Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los terrenos del animal [...] con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato y el sexo.“ Übersetzung Valentina Torrado.



Abb.1: Oleg Kulik in der Performance „The mad dog“, 1994 (mit Alexander Brener)

In einem Versuch, die etablierte bürgerliche Ordnung herauszufordern, schaffen die „Hunde“-Künstler einen Raum, der zugleich Befreiung und Widerstand ist. Die bürgerliche Ordnung herauszufordern, bedeutet für diese Künstler, das bürgerliche Schamgefühl anzugreifen, indem sie die Grenzen der Zivilisation überschreiten und in die Welt der Natur eintreten, in der die Repression der Instinkte unbekannt ist. Der Künstler verkörpert einen Hund, er gibt seine Rolle als Bürger auf und will durch sein wildes Verhalten provozieren und Konventionen infrage stellen. Die Übertretung beginnt hier in dem Moment, in dem die sozialen Grenzen überschritten werden und sich der Künstler außerhalb dieser Ordnung begibt. Er wird zum Oppositionsfaktor und zur Bedrohung. Wichtig ist hier, daß diese Künstler ihre Aktionen im urbanen öffentlichen Raum stattfinden lassen und nicht im künstlerischen oder kulturellen Raum, da so die Schockwirkung verstärkt wird. Der „animalisierte“ Künstler wird zum Abjekten und so zu einem negativen und gefährlichen Symbol. Das Abjekte wird durch das Animalische funktional und produktiv, wenn es als Instrument den Künstlern hilft, die etablierten sozialen Werte infrage zu stellen.

b) Das Ekelhafte/das Widerwärtige

Das Ekelhafte wird als ein starkes unangenehmes und abneigendes Gefühl gegenüber Substanzen und körperlichem Abfall wie Urin, Exkrementen, Eiter, Schleim, verfaulten organischen Substanzen und ihren Gerüchen beschrieben. Aber das Ekelhafte bezieht sich auch auf Personen: Kranke, Penner, verformte Körper, körperlich missgestaltete Hässlichkeit. Der Ekel als Erregung ist ein Gefühl, das an Ideen, Wahrnehmungen und Erkenntnisse sowie an die sozialen und kulturellen Kontexte gebunden ist, in denen es Sinn hat, diese Gefühle und Ideen zu haben.

Die Erregungen füllen auch Funktionen aus und verursachen Aktionen. Die Aktion oder Geste der Zurückweisung zum Beispiel wird durch starke körperliche Reaktionen ausgedrückt wie Übelkeit, Erbrechen, Schweiß, und sie ermöglichen uns, das zu vermeiden, was uns an unseren tierischen Ursprung zurückführt. Sie schützen uns aber auch vor der Verseuchung und der Ansteckung. Die Verachtung und der Ekel sind Klassifizierungs- und Schutzmechanismen. Miller behauptet, dass die Zivilisation unsere Empfindlichkeit dem Ekel gegenüber gefördert habe, bis sie ihn in ein wichtiges Element der sozialen Kontrolle und der psychischen Ordnung umgewandelt habe: „Sie sind nützlich, um unsere politische Ordnung zu hierarchisieren: in einigen Kontexten führen sie dazu, die Hierarchie aufrechtzuerhalten, in anderen stellen sie einen scheinbar legitimen Anspruch auf Überlegenheit dar, und in anderen treten sie auf, um uns zu zeigen, dass wir den richtigen Platz in der sozialen Ordnung besetzen. Das Ekelhafte wertet (negativ), was es berührt, es enthüllt den Geiz

und die Unterlegenheit dessen, was es verursacht hat, und verkündet dabei das Recht, sich von der Gefahr zu befreien, die die Nähe der Gefahr mit sich bringt.“⁹

Die Einstufung des Ekelhaften umfasst das Hässliche, das Klebrige, das Stinkende. Das Ekelhafte erweckt im Individuum zwei entgegengesetzte Erfahrungen, die Verführung und die Faszination, aber auch die Zurückweisung und die Abscheu. Die Leiche, die offenen Wunden, die körperlichen Abfälle (Fäkalien, Schleim, Spucke, Schweiß, Behaarung, Eiter und Gerüche, die aus unserem Körper hervorgehen) und Tiere wie Ratten, Kakerlaken oder Würmer werden als das Widerwärtigste betrachtet.

Miller beschreibt den Ekel als eine Empfindung und nicht als Instinkt, das heisst als Produkt eines sozialen Aufbaus. Der Ekel ist ein moralisches und soziales Gefühl. Die Fähigkeit, Ekel zu empfinden, ist angeboren, aber das ekelhafte Objekt ist veränderlich und es wird von der Kultur in den ersten Lebensjahren durch die Vergesellschaftung bestimmt.

Bestimmte Elemente gelten schon seit jeher als ekelhaft und deswegen wehrt die Gesellschaft sie ab, da sie eine Bedrohung für die Identität und die festgestellte Ordnung darstellen. Deshalb werden sie als ekelhaft/widerlich eingeordnet, als Abjekt. Die Zuordnung dieser negativen Bedeutung an bestimmte Elemente führt zu einer Regulierung des Annehmbaren/Unannehmbaren der Gesellschaft. Jedoch kann ein Element als ekelhaft und widerlich betrachtet werden, wenn der ihm zugewiesene gewöhnliche Kontext nicht angebracht ist.

⁹ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Miller, Jan (1998): Anatomía del asco. Madrid: Taurus, S. 31: „[...] sirven para jerarquizar nuestro orden político: en algunos contextos se encargan de mantener la jerarquía, en otros, constituyen pretensiones aparentemente legítimas de superioridad y, en otros, se suscitan para indicar que ocupamos el lugar adecuado en el orden social. El asco valora (negativamente) lo que toca, revela la mezquindad e inferioridad de aquello que lo provoca, y, al hacerlo, proclama con aprensión el derecho a librarse del peligro que conlleva la proximidad del peligro.“ Übersetzung Valentina Torrado.



Abb.2: Carolee Schneemann. Performance "Meat Joy"(roh Fleisch: Huhn, Fisch, Wurst), 1964. Foto: Al Giese.

c) Das Monströse (physische und moralische Repräsentation)

Das Monströse zeigt sich durch die Unmäßigkeit, Unregelmäßigkeit und Seltenheit seiner Entstehung und ist immer ein destabilisierender Faktor, der die Harmonie eines Systems bedroht oder als Projektil gegen die „angenommene“ Anschauung (normal) des menschlichen Wesens handelt.

Die Morphologien, die sich nicht an die natürliche Vollkommenheit anpassen (zum Beispiel die Symmetrie als regelnder Grundsatz der vollkommenen Komposition), werden als unvollkommen¹⁰ betrachtet und setzen dadurch einen destabilisierenden Faktor der sozialen Ordnung voraus.

„Die Monster sind in irgendeiner Beschreibung von der Antike bis zu unseren Tagen immer überschüssig oder übermäßig, in Größe oder Kleinheit: Riesen, Zentauren, Zyklopen, Zwerge, Gnomen, Pygmäe; mit zu vielen abwesenden Teilen [...] Die natürliche Vollkommenheit ist eine durchschnittliche Größe, und was die Grenzen überschreitet, ist unvollkommen und ungeheuerlich [...]“¹¹ Deshalb sind die Monster ungeformte Formen (Unförmigkeit der Sache), sie sind auf der Suche danach. Sie sind unförmige Wesen und deshalb sind sie hässlich, böse und beunruhigend.

¹⁰ Der unvollkommene Begriff wird mit negativen Ideen verbunden; gemäß der Art, wie es mitgeteilt wird, wird es mit der Bosheit verbunden.

¹¹ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Calabrese, Omar (1994): La era neobarroca. Madrid: Catedra, S. 107: „Los monstruos, en cualquier descripción desde la antigüedad hasta nuestros días, son siempre excedentes o excesivos, en grandeza o pequeñez: gigantes, centauros, cíclopes; enanos, gnomos, pigmeos; con demasiadas partes ausentes [...] La

Das Monströse steht in direkter Beziehung zur Groteske, da es ein Übermaß darstellt, indem es die Grenzen eines Systems überschreitet und sich außerhalb der Normalitätsstereotypen der Gesellschaft befindet. Die irrealen Fähigkeiten des Monsters (da diese der regelmäßigen Ordnung der Natur fremd sind) führen uns zu dem Rätselhaften und Merkwürdigen ihres Daseins.

Der geheimnisvolle Ursprung seiner Form erzeugt ein Gefühl sowohl der Faszination als auch der Angst und der Zurückweisung. Die anormalen Eigenschaften des Monsters führen dazu, dass es als negativ betrachtet wird, da es Bosheit und Gefahr darstellt. Omar Calabrese behauptet, das Monster sei eine Darstellung des Übermaßes, da es durch sein Handeln die Grenzen eines Systems überschreitet, um sich in einen Bedrohungsfaktor zu verwandeln. Deshalb wandelt sich das Urteil des morphologischen Übermaßes in ein Urteil von Übermaß der geistigen Werte. Im Gegenteil heißt es, dass das, was körperlich zufriedenstellend, auch gut und schön sei.

Das Monströse ist eine Form des Übermaßes. Das Übermaß (aus dem Lateinischen *ex- cedere*, „weiter gehen“) drückt die Überschreitung einer Grenze aus, die die Öffnung des und das Entweichen aus einem geschlossenen System darstellt. „Die Grenze ist, die Dehnbarkeit der Umgebung bis zu den letzten Folgen herauszufordern, ohne sie zu zerstören [...]“, ¹² das heißt, dass es eine Drohung, eine Spannung, ein Versuch ist, vor dem Druck des geordneten Systems zu fliehen.

Das Übermaß ist mit Sicherheit ein destabilisierender Faktor eines geordneten Systems (über den Skandal und die Provokation), und dadurch setzt es die Überschreitung von Grenzen voraus. „Irgendeine übermäßige Tatsache, ein übermäßiges Werk oder Individuum will eine bestimmte Ordnung infrage stellen und sie vielleicht zerstören oder eine neue aufbauen. Irgendeine Gesellschaft oder irgendein Ideensystem bezeichnet als Übermaß, was sie nicht annehmen möchte [...] Gewöhnlich werden als Übermaß diejenigen Elemente bezeichnet, die Außenseiter eines Systems und deswegen nicht annehmbar sind [...]“ ¹³

perfección natural es una medida media y lo que sobrepasa los límites es ‚imperfecto y monstruoso‘.“ Übersetzung Valentina Torrado.

¹² Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Calabrese, Omar (1994): *La era neobarroca*. Madrid: Catedra, S. 66: „El límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del entorno sin destruirlo [...]“ Übersetzung Valentina Torrado.

¹³ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Calabrese, Omar (1994): *La era neobarroca*. Madrid: Catedra, S. 75: „Cualquier acción, obra o individuo excesivo quiere poner en discusión cierto orden, y quizá destruirlo o construir uno nuevo. Por otra parte, cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber [...] usualmente se tachan de exceso los elementos externos a un sistema y por ello mismo son inaceptables [...]“ Übersetzung Valentina Torrado.



Abb.3: Der jüdische Riese und seine Eltern, 1970. ©Diane Arbus

Die unterschiedlichen Formen des Übermaßes sind nach Omar Calabrese in folgende Kategorien eingeteilt:

- 1) Das Übermaß als Inhalt dargestellt: Es bezieht sich auf die Kategorien der Werte wie die morphologischen und ästhetischen Werte („Ästhetik des Hässlichen“).
- 2) Übermaß als Darstellungsstruktur: ist direkt mit dem Dargestellten verbunden, es wird als „mit notwendig“ für das dargestellte Übermaß erklärt, „einen übermäßigen Inhalt darzustellen ändert die Struktur des Behälters und setzt einen ersten Entwurf der räumlichen Erscheinung voraus: die Unmäßigkeit, die Maßlosigkeit“.¹⁴ Dieser Punkt bezieht sich auf die Art, in der das übermäßige Material dargestellt wird.
- 3) Übermaß als Genuss einer Darstellung: Dieser Punkt bezieht sich auf das Genussgefühl, das durch die übermäßige Darstellung (das Obszöne zieht an, die Gewalt zieht an, das Anormale und das Verformte ziehen an) erlebt werden kann. Das Verbotene, das Material, das eine Bedrohung bedeutet oder ein destabilisierender Faktor ist, verwandelt sich in vielen Fällen in ein facettenreiches Verführungsmaterial; wenn es nicht sichtbar ist, verwandelt es sich in etwas Geheimnisvolles und erweckt dadurch den Drang, es sichtbar darzustellen.

¹⁴ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Calabrese, Omar (1994): La era neobarroca. Madrid: Catedra, S. 79: „Representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la desmesura, la excedencia [...]“ Übersetzung Valentina Torrado.

Das Abjekte im künstlerischen Bereich

Die Kunst als Ausdruck des Menschen hat sich vom Sinn ihres Daseins auf der Welt bis hin zu den Rollen und Aufgaben, die sie erfüllen soll, im Laufe der Geschichte weiterentwickelt. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts ist der Bereich der künstlerischen Produktion ein Raum, in dem die vielfältigen Sprachen koexistieren. Die Legitimationsrahmen der Kunstwerke in Bezug auf die Vielfalt der künstlerischen Darstellungen sind auch neu aufgebaut.

Das Bedürfnis des Menschen (und in diesem Fall des Künstlers), seine Rebellion gegen die herrschende Ordnung über den Raum der Kunst auszudrücken, ist ein immer wiederkehrendes Phänomen. Viele Künstler forderten das Publikum mittels des Hässlichen und des Horrors heraus. Sie wollten es wachrütteln, um eine Veränderung zu bewirken, sei es auf künstlerischer oder sozialer Ebene oder als Instrument der Anklage. Es gibt hier Beispiele von Avantgardisten wie Marcel Duchamp und Antonin Artaud bis hin zu Künstlergruppen wie dem Wiener Aktionismus oder den Autoperforations-Artisten. In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts sorgten Piero Manzoni (Merda d'artista, 1961), Vito Acconci (Seebed, 1972) mit seiner Masturbationsperformance oder Marina Abramovic und Gina Pane mit ihren Selbstverstümmelungen für Aufsehen. In den 90er Jahren sehen wir als „abjekte Kunst“ zum Beispiel Cindy Sherman, Kiki Smith und Bob Flanagan, die Disaster, Tod, Entwürdigung und Verwesung in Szene setzten. 1993 war im New Yorker Whitney Museum die Ausstellung „*Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*“ zu sehen. Der Diskurs über das Abjekte steht in direktem Zusammenhang mit dem Konzept des Exzesses und der Entwürdigung, sowohl körperlich wie auch sozial. Es sind Themen, die die Gesellschaft nicht offen akzeptiert und die so marginalisiert werden: Missbildungen, Obszönitäten, feminine Gewalt. Im Werk von Cindy Sherman erscheint die Frau bis zum Obszönen herabgewürdigt und permanenter Gewalt ausgesetzt. Die soziale Position der Frau wird so infrage gestellt, um die Tabus Geschlechterrolle und Sexualität zu brechen.

Das Abjekte, jenes Unterdrückte, welches auf sozialer Ebene nicht legitimiert ist, findet in der Kunst einen Ort der Befreiung. In diesem Zusammenhang sagt die uruguayische Theoretikerin Hilia Moreira, dass die Kunst, Literatur und religiösen Riten Triebfedern zur Grenzüberschreitung seien: „Mehr sogar: Zusammen mit der Liebe sind ästhetische und heilige Räume die einzigen Orte, an denen das Abjekte empfangen und geordnet werden kann, um es vom zerstörerischen Chaos in eine gemeinsame Sprache zu transformieren und so auch der Horizonterweiterung zu dienen[...]“¹⁵

¹⁵ Moreira, Hilia (1998): Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura. Montevideo: Trilce, S. 123 (Originalfassung): „Más aún: junto con el amor, los espacios estético y sagrado son los únicos paisajes capaces de recibir y

Im Laufe der Kunstgeschichte kann beobachtet werden, wie Künstler menschlichen und tierischen Abfall sowie alle Materialien, die von der Gesellschaft abgelehnt und verworfen werden, verarbeiten und sie durch die Strukturen der Kunst wiederverwertet und aufgewertet haben. Das Interesse am Abjekten als Rohstoff für die künstlerische Produktion besteht schon seit langer Zeit, aber es verstärkt sich sehr in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion. Im 20. Jahrhundert fingen Künstler wie Marcel Duchamp, Andy Warhol und Piero Manzoni an, mit Körperflüssigkeiten zu arbeiten. Der Wiener Aktionismus trieb die Konfrontation mit dem Publikum mit seinen provokativen Ritualen von Blut, toten Tieren und Verstümmelungen bis zum Äußersten.

Das abjekte Material erscheint explizit in der zeitgenössischen künstlerischen Gestaltung; wichtig ist es, die Entwicklung dieser Geltung und ihren expliziten Ausdruck nachvollziehen zu können. Hier wird der Begriff der „Resemantisierung“ eingeführt, da er wichtig ist, um den Einsatz des Abjekten in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion besser begreifen zu können. Die Resemantisierung ist ein Akt der semantischen Transformation in Bezug auf eine Erweiterung von Inhalt und Sinn einer bereits existierenden Realität. Während unter „zu semantisieren“ das Ausdrücken der Inhalte und den Sinn der Welt mittels kodifizierter Formen zu verstehen ist, beschreibt die Resemantisierung den umgekehrten Prozess. Das Präfix „Re“ (Semantisierung) heißt hinzufügen, entwickeln, etwas auf Grundlage eines bereits existierenden Fundaments aufbauen, um eine neue Realität zu kreieren. Diese neue Entität benötigt eine Bedeutung, die Erstere nicht hatte. Resemantisierung meint Wiederverarbeitung von Erfahrungen.

Die Resemantisierung ist eine ureigene Aufgabe der Kunst – andere Sichtweisen der alltäglichen sozialen Realität aufzuzeigen, zumal die menschliche Wahrnehmung zwangsläufig subjektiv und durch eine kulturelle und linguistische Kodifizierung beeinflusst ist.

Die Resemantisierung des Abjekten als Instrument der Provokation und Zerstörung in der künstlerischen Produktion im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts hat soziale und kulturelle Missstände offengelegt – zum Beispiel der „Aktionismus“. Durch rituelle Handlungen, in denen das Abjekte potenziert wurde, sollte das gesellschaftliche Unbehagen drastisch aufgezeigt werden. Indem der Aktionismus vergängliches Ausdrucksmaterial wählte, versuchte er zugleich, dem merkantilen Charakter eines Kunstwerks zu begegnen. Die übertriebenen Gewalt- und Horrorszenarien dienten der Bewusstmachung.

ZWEITER TEIL

INSZENIERUNG DES SKANDALS

Die künstlerische Avantgarde als Ventil

„Die Zivilisation ist nur demokratisch, wenn sie aus der Sprache des Bildes eine Einladung zur kritischen Reflexion macht und nicht eine Einladung zur Hypnose.“

(Umberto Eco)

Die kulturellen Ereignisse der sogenannten frühen Kunstavantgarden, historisch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts angesiedelt, markierten einen entscheidenden Punkt in der westlichen Kunstgeschichte. Sie bedeuteten nicht nur den unwiderruflichen Bruch mit einer Kunsttradition, sondern auch das Ende sämtlicher bis dahin gültigen ästhetischen und kulturellen Werte. Und diese Suche war die Hauptprämisse der avantgardistischen Künstler aller modernen Bewegungen: radikale Änderung, Revolution und Begründung neuer kultureller Horizonte, Zerstörung der alten Klassenhierarchie zur Gründung einer Gesellschaft ohne Klassen. Nicht alle avantgardistischen Bewegungen hatten die gleichen theoretischen Linien und Perspektiven, aber einig waren sie sich in dem Kampf um Veränderung im Namen von Künstlern und Intellektuellen gegen die konservativen Kräfte der kapitalistischen Bourgeoisie. Einige radikaler als andere, strebten alle danach, die herrschende Ordnung zu stürzen.

Es ging um die Befreiung der Kunst aus der Welt der Merkantilisierung, um sie dem Volk zugänglich zu machen. Die „Ismen“ bezüglich der frühen Avantgarden sind: der Expressionismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Kubismus und der Konstruktivismus.

Jede dieser Manifestationen entwickelte sich aus einer eigenen Logik und in einem bestimmten kulturellen Kontext, und die in der ganzen westlichen Welt verstreuten revolutionären „Brandherde“ führten zum Bruch der ästhetischen und geistigen Einheit des 19. Jahrhunderts hin zur Entstehung einer neuen sozialen und kulturellen Basis. Nicht nur der ästhetische Kanon wurde geändert, sondern auch die soziale Position des Künstlers. Er erwachte aus der Lethargie einer kalten und oberflächlichen Bourgeoisie, für die Kunst nur Dekoration war und als Objekt des sozialen Prestiges bestand, wurde aktiv und begann sich mit den politischen Ideologien auseinanderzusetzen. Der Übergang vom passiven zum aktiven Künstler war radikal und sein Kampfinstrument der Skandal; aus dem Protest entstand eine neue Kunst und eine neue Position des Individuums in der Gesellschaft. Von diesem Moment an musste sich die Kunst in der Evidenz und von der sozialen Verantwortung inspirieren lassen – der revolutionäre Geist fand ein geeignetes Gebiet sowohl in Italien, der Schweiz, Deutschland und Frankreich. Dem Individuum wurde das Selbstbewusstsein zurückgegeben, das Leben zu ändern. Der Dadaist Richard Hülsenbeck schrieb im Manifest von 1918: „Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal

der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in dem Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.“¹⁶

Den avantgardistischen Menschen begleitet die Haltung der kritischen Rebellion gegen eine historisch konstituierende Gesellschaft. Aus einer individuellen Rebellion wird eine kollektive; nicht als bloße Ablehnung vergangener Epochen, sondern als Ausdruck einer radikalen und absoluten Destruktion der bürgerlichen Welt. Eine Gesellschaft abzulehnen, bedeutet die Negierung aller gesellschaftlichen Bereiche: ethische und sittliche Werte und die Konzeption des Lebens als solches. Der „Übermensch“ von Nietzsche könnte nur aus der Asche des alten Menschen auferstehen – daher die Idee, einen absoluten Neubeginn zu beschreiten, eine neue Sichtweise auf die Empfindung des Menschen und die Umwelt: die Hoffnung auf einen Zustand der Reinheit durch eine Sprache außerhalb der erstickenden Tradition der herrschenden Ordnung. Die avantgardistischen Bewegungen bedeuten also nicht, dem Eigensinn einer kleinen Gruppe zu folgen; die Gründe für die notwendigen Veränderungen liegen tiefer. Man denke an die Identitätsprobleme eines provinziellen Italiens im „Risorgimento“, an Frankreich nach den tragischen Ereignissen der Pariser Kommune, an das feudale und imperialistische Deutschland von Wilhelm II, an das Erbe der sozialen Konflikte der industriellen Revolution und die Katastrophe des Ersten Weltkriegs. Die offizielle bürgerliche Kunst Ende des 19. Jahrhunderts versteckte und verschleierte die soziale Realität und stand für eine dekorative Kunst. Die sogenannte „Dekadenzdichtung“ ist die ästhetische und literarische Haltung einer Gruppe von Künstlern als Widerspiegelung dieses sozialen und kulturellen Kontextes. Die Unmöglichkeit der Aktion, gefördert durch die Frustration der Hoffnung auf eine „Realitätsveränderung“, verwandelte eine mögliche Poetik der Aktion in einen Fluchtversuch als Strategie für das Zusammenleben in einer unerträglichen und zynischen Gesellschaft. Beim Weg in die Freiheit bedienten sich Künstler metaphysischer Themen, suchten Halt in fernen Realitäten und Träumen und wurden durch den „Mythos des Wilden“ inspiriert. In dem Maß, wie die revolutionären Ideen dadurch an den Rand gedrängt wurden, half es der Kontinuität der bürgerlichen Gesellschaft, des industriellen Fortschritts und der positivistischen Werbung – Heilphilosophie der sozialen Konflikte und geeignet, jene Probleme zurückzuhalten, die die Ordnung bedrohen könnten. Dem dekadenten Menschen stellte sich der avantgardistische Mensch entgegen, imprägniert mit sozialistischen und anarchistischen Ideen und vorbereitet, den Bourgeois zu skandalisieren.

Hier gilt es, sich in erster Linie auf den Dadaismus zu konzentrieren, die subversivste aller Bewegungen der westlichen Kunstgeschichte. Durch die ständigen Grenzüberschreitungen erreichte er, die Ordnung der herrschenden kulturellen Werte zu destabilisieren, um eine andere Ordnung hervorzubringen, und eine Legitimation der verschiedenen Verzweigungen der Kunst zu erreichen,

¹⁶ Richard Hülsenbeck: Dadaistisches Manifest 1918. In:
http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/dadaismus_1918.htm (Abgerufen: 23.06.2010).

die heute noch Bestand hat. Er steht für Ausdrucks- und Meinungsfreiheit als das allmächtigste Gut der Menschheit, bildete das Fundament einer aktiven Beziehung zwischen Zuschauer, Werk und Künstler, öffnete die Türen des freien Spiels und riss die Grenze „Kunst–Leben“ auf. Aber das Wichtigste wird reflektiert in der Hoffnung auf eine radikale Veränderung, welche die Situation des Individuums verbessern könnte: „Nach dem Massaker bleibt uns noch die Hoffnung für eine reine Menschheit“, schrieb Tristan Tzara in dem dadaistischen Manifest von 1918. Dada entsteht während des Ersten Weltkrieges als eine Antwort in einem schwierigen und widersprüchlichen Kontext, aber geeignet zur Entstehung einer Kunst der Verneinung und des Protests. Es ist eine deutliche „Anti-Kunst“-Bewegung, eine radikale kulturelle Revolte. Er stellt sich dar als ein geistiger Zustand, als revolutionäres Agieren in skandalösen Aktionen – es war mehr die Verteidigung eines ideologischen Wegs, um im Leben zu handeln, als die Fortsetzung einer Theorie. In einem Gespräch mit dem französischen Rundfunk betonte Tzara 1950, dass der Krieg als ewig schien, und aus diesem Gefühl wurden die Rebellion und das Missfallen geboren: „Wir waren entschlossen gegen den Krieg [...] Wir wussten, dass der Krieg nur durch die Ausrottung seiner Wurzeln vernichtet werden konnte. Die Ungeduld zu leben war groß; das Missfallen manifestierte sich in allen Bereichen der sogenannten modernen Zivilisation, zu gleichen Teilen gingen Logik, Sprache und Rebellion einen Weg, in dem das Groteske und das Absurde bei Weitem die ästhetischen Werte übertrafen. Man darf nicht vergessen, dass in der Literatur eine überwältigende Gefühlseligkeit das Humane verdeckte [...]“¹⁷

Der neue Künstler protestiert, und durch seine Haltung und aggressive Geste verwandelt er sich in ein negatives und widersprüchliches Symbol. Das dadaistische Motto „Anti-Kunst“ fordert die absolute Verneinung dessen, was bisher als Kunst bezeichnet wurde – die Abfälle der Klassenhierarchie und die Prothese einer von Staat, Religion und Kapital erstickten Gesellschaft. Sie sind nicht für die Kreation von Kunstwerken, sondern von Objekten: Das Kunstmachen ist die Polemik seines Verfahrens, die Freiheit der Form, wie die Fotomontage mit getrennten Sätzen, absurde Lautpoesie, Plakate oder die Arbeit mit Müllobjekten – alles in einer ständigen provokativen Zeremonie. Das heißt, es werden traditionelle künstlerische Ausdrucksformen genommen, nach dadaistischen Regeln bearbeitet und dem Publikum in der Absicht ausgekotzt, es möge infiziert werden, um das normale Funktionieren der Gesellschaft anzugreifen. Die Redefreiheit des Dadaisten manifestiert sich in der Dreistigkeit seiner Vorschläge von Tabuthemen sowie der politischen Dimension der Aktionen, bei denen es um die Suche nach neuen Machtbeziehungen geht. Die Protesteinstellung unterstützt die strategische Idee, das rote Alarmlicht immer leuchten zu lassen, da

¹⁷ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. De Micheli, Mario (2002): Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza Forma, S. 135: „Estábamos resueltamente contra la guerra [...] Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estético. No hay que olvidar que en literatura un avasallador sentimentalismo enmascaraba lo humano.“ Übersetzung Valentina Torrado.

nur dann eine wirkliche soziale Veränderung stattfinden kann, wenn sich Menschen in ihrem privaten Leben über den Notzustand der Welt bewusst werden. Einen öffentlichen Skandal zu verursachen, war Teil aller dadaistischen Ereignisse und der einzige Weg, wie das Publikum Kontakt mit dem sozialen Diskurs aufnehmen konnte. Deshalb wurden die Aktionen (außerhalb künstlerischer Orte) in Cafés, Kabaretts oder Brauhäusern aufgeführt. Dada zeichnete sich als eine politisch engagierte Bewegung ab, das Gezänk der ersten Dadaisten in Zürich¹⁸ vor dem Krieg wandelte sich in Deutschland in einen vollständig politischen Kampf. Die Dadaisten in Berlin und Köln treten in den Spartakusbund ein, J. Baargeld gründet die marxistische Wochenschrift „Der Ventilator“, da die Rettung der Welt nur durch eine Weltrevolution möglich sein würde mit der Sowjetunion als Speerspitze.

Der Dadaismus ermöglichte die Entstehung neuer künstlerischer Ausdrucksformen wie die Aktionskunst und schuf die Basis der Postmoderne. Durch seine antimodernistische und antipositivistische Haltung entwickelte er neue Werte: die totale Freiheit des Individuums und seine Spontaneität, der ethische und ästhetische Relativismus und die jeweilige Legitimation der verschiedenen Kunst- und Kultursprachen. Nach der Vernichtung kommt das Nichts, das Formlose, das Chaos. Der Mensch kann nur auf dieser anarchischen Basis, ohne Grenze und Tabus, zurück zu seinem ursprünglichen Ich kommen.

Es ist wichtig, auf die Bedeutung hinzuweisen, welche die frühen Avantgarden für die künstlerische Produktion hatten. Sie rissen die Grenze des Systems ein, für die die Konstruktion ein neuer Ort des Versuchs und der Produktion war. Wenn die Grenze, welche die Ordnung vor dem Chaos schützt, übertreten wird, ist die Festigkeit des Systems in Gefahr. Die Öffnung der Grenze und der Übergang zu diesem alternativen Ort stellten die Schwierigkeit dar, mit neuen Werten zusammenzuleben. Diese Werte sind negativ, weil sie nicht kodifiziert sind. Der Skandal und der Protest gelten als Ergebnis der Unmöglichkeit der Menschen, die nicht-kodifizierten Werte zu assimilieren. Die Eroberung dieses neuen Orts ist möglich geworden dank der zerstörerischen Symbolik des avantgardistischen Künstlers. Die Arbeit mit polemischen Ideen und Materialien nach der Logik des Humors und des Absurden wurde das effektive Mittel des Dadaisten, seine Ideale lebendig zu halten. Als Schlüsselbeispiel der dadaistischen Übertretung wird hier die Ausstellung „Dada – Vorfrühling“¹⁹ genannt. Sie fand 1920 im Kölner „Brauhaus Winter“ statt und wurde von Max Ernst, Johannes Baargeld und Hans Arp durchgeführt. Damit die Leute zur Ausstellung kommen konnten, mussten sie durch die Aborte gehen. Zur Ausstellungseröffnung rezitierte ein kleines Mädchen im weißen Kommunionkleid obszöne Verse. Die Ausstellungsstücke (Zeichnungen, Objekte, Fotomontagen) waren weniger als Kunstwerke im herkömmlichen Sinne gedacht, sondern eher als eine dadaistische

¹⁸ Das Treffen der ersten Dadaisten fand im Cabaret Voltaire in der Schweiz statt, einem Zufluchtsort verschiedener Arten von Schicksalen: politische Flüchtlinge, Emigranten, Bohème, Geschäftsleute und Spione. Dort lebten die rumänischen Studenten wie Tristan Tzara und Marcel Jank und die deutschen Hans Arp, Richard Hülsenbeck und Hugo Ball.

¹⁹ „Vorfrühling“ bezieht sich offensichtlich auf den Vormärz der 1848er-Revolution in Deutschland.

Provokation. Manche Zeichnungen und Lithografien durften mitgenommen werden. In einer Ecke des Raumes war Baargelds Installation „Fluidoskeptrik der Rotzwitha“²⁰ von Gandersheim“ zu sehen, ein Aquarium mit gefärbtem roten Wasser, auf dem eine Frauenperücke schwamm und auf dessen Boden eine Frauenhand aus Holz und ein Wecker lagen. In der Mitte des Hofes lag ein Holzobjekt von Max Ernst signiert und daneben hing ein Beil, mit dem das Publikum die Möglichkeit hatte, das Objekt zu zerstören. „Vom Publikum in Wutausbrüchen zerstörte Werke werden regelmäßig durch neue ersetzt“, rief Max Ernst den Besuchern zu.

Die nachfolgende Tabelle hilft bei der Visualisierung der schon analysierten Werte:

Tabelle II – Werte der Ausstellung

	Offizieller Wert – positiv	Dadaistischer Wert – negativ	Bruch
Raum der Ausstellung „Brauhaus Winter“	Ein Café, alltäglicher Raum für soziale Begegnungen, geeignet für Unterhaltung und Konsum.	Raum benutzt für den Ausdruck und die Ausstellung künstlerischer Elemente.	Neue Nutzung der Räume für soziale Begegnungen. Einfügung des künstlerischen Elements im alltäglichen Leben.
Künstlerische Ausstellung	Physischer Raum, in dem die Kunstwerke ausgestellt werden, zum Vergnügen der Zuschauer. Die Bilder aufgehängt und die Skulpturen auf einen Sockel gestellt, meist vom Publikum geschützt.	Raum der Radikalisierung. Alle Arten von zerstreuten und ausgestellten Objekten, Anwesenheit eines Mädchens, das Verse rezitiert. Möglichkeit des Zuschauers, die Objekte zu manipulieren und nach Hause mitzunehmen.	Bruch des traditionellen Konzepts des Ausstellungsraums. Verwirrung des Zuschauers. Protest und Aggression. Aktives Publikum: Die Zuschauer reagieren und zerstören die Objekte.
Beziehung Zuschauer – Künstler	Passiv Der Zuschauer agiert nur als entfernter Betrachter. Es gibt keinen Kontakt zu den Künstlern.	Aktiv Der Zuschauer tritt auf, schreit, beschwert sich und hat die Gelegenheit, gewünschte Objekte zu zerstören. Direkter Kontakt zu den Künstlern.	Bruch der traditionellen Beziehung und des Verhältnisses zwischen Zuschauer, Kunstobjekt und Künstler.

²⁰ „Rotzwitha“ ist hier nicht falsch geschrieben, sondern tatsächlich der Originaltitel.

Die Radikalität der Ausstellung „Dada Vorfrühling“ zeigt sich durch die Präsenz eines mit einem Kommunionkleid bekleideten Mädchens, welches obszöne Verse rezitiert. Die denotativen Werte – Mädchen im Kommunionkleid – konnotiert die Ideen einer reinen katholischen Religion – Reinheit, Jungfräulichkeit und Unschuld – mit der verbotenen Welt des Obszönen. Die Sünde gefährdet die Ideale des Katholizismus; es ist ein Angriff auf die Scham und ein Hinterfragen der Ideale.

Die Obszönität, „ob scenus“, deutet auf das, was sich außerhalb der Szene befindet und daher nicht gezeigt werden darf. Ein besonderer Skandal²¹ der Ausstellung war Baargelds Installation „Fluidoskeptrik der Rotzwitha von Gandersheim“. Roswitha von Gandersheim (935–975) war eine Adlige und Ikone der Deutschen Dichtkunst. Die rote Flüssigkeit simulierte das Blut, also eine der Körperflüssigkeiten. Das Blut in Verbindung mit dem weiblichen Haar könnte die Idee der Menstruation Roswitha von Gandersheims konnotieren. Die Körperflüssigkeiten einer Adligen zeigen die Bedrohung des Körpertabus.

Die daraus resultierenden Ideen der denotativen Werte erlauben eine optionale Interpretation. Die Zurschaustellung des Tabus ermöglicht eine neue Form der Reflexion über das Feminine, das Sexuelle und den Freiheitsbegriff. „Dada Vorfrühling“ ist eines der Beispiele avantgardistischer Ausdrucksformen, die versuchen, bürgerliche Normen zu überwinden – nicht nur durch den Angriff auf das Schamgefühl und das gültige Selbstverständnis, sondern auch dadurch, dass der Betrachter zu einem aktiven Subjekt gemacht wird. Empört und verwirrt, wird er gleichzeitig zum aktiven Kritiker und Ankläger wie auch zum Opfer tiefer sozialer Veränderungen. Es entstand ein Konflikt, der sowohl den Wert der Kunst und des Künstlers infrage stellte wie auch die Stellung des Individuums in der Gesellschaft. Dieser Konflikt führte zum Bruch der traditionellen Beziehung zwischen Künstler, Werk und Rezeptor. Die Wahl neuer Ausstellungsräume (Café, Brauhaus, Kabarett) in Verbindung mit dem Neuen und Radikalen führte dazu, Kunst zu einem machtvollen Mittel des Protests werden zu lassen. Künstler der Avantgarde schufen die kulturelle und soziale Basis für den Bruch mit den traditionellen Werten. Sie ermöglichten nicht nur neue Horizonte der Kreation, sondern förderten eine neue Sensibilität und ein neues Denken.

²¹ Die Ausstellung „Dada Vorfrühling“ wurde durch eine Verfügung des Kölner Staatsanwalts polizeilich geschlossen. Max Ernst wurde wegen Betrugs und Pornografie angeklagt. Der Betrugsvorwurf wurde damit begründet, man hätte für eine Kunstaussstellung Eintritt verlangt, in der gar keine Kunst gezeigt werde.

Radikaler Exhibitionismus: Wiener Aktionismus

Die kulturellen und sozialen Werte, die von den Dadaisten infrage gestellt wurden, sind von den Wiener Aktionisten wieder aufgenommen worden: eine scharfe Kritik und Ablehnung der bestehenden kulturellen und sozialen Werte – die Polemik und der Skandal als effektive Mittel, die herrschende Ordnung herauszufordern und für die Freiheit des Individuums in allen Facetten einzutreten. Im Europa der Nachkriegszeit des ersten Weltkriegs waren die Funken der ersten künstlerischen Avantgarden fast erloschen. Die diktatorischen Systeme hatten dazu geführt, dass jegliche Kritik, die abseits der allgemein geduldeten Ordnung geäußert wurde, unterdrückt wurde. Der Horror des Krieges und das Scheitern der Ideale des modernen Menschen waren der Nährboden neuer sozialer und kultureller Konflikte in Europa. Der Wiener Aktionismus entsteht in einem Land, das erst im Jahre 1955 seine vollständige Unabhängigkeit erlangte.

Die Aktionskunst hat seine Wurzeln in den avantgardistischen Bewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts – als künstlerische Ausdrucksform wurde sie jedoch erst ab den 60er Jahren legitimiert: Verschiedenste Bereiche der Kunstszene waren auf der permanenten Suche nach neuen Aktionsfeldern (Performance, Happenings). Der Aktionismus reflektiert über den klassischen Sinn der Kunst²² und versucht, mit dem Konzept des Kunstwerks als Ware zu brechen. Als Konsequenz fördert er den Dematerialisierungsprozess des Kunstwerks und nimmt den menschlichen Körper als neues Arbeitsmittel (Leinwand). Wenn das traditionelle Konzept des Kunstwerks zerfällt, übernimmt der Künstler als Konsequenz neue Funktionen, die mehr denen eines Vermittlers als eines Schöpfers ähneln. Die Kreation wird nicht in einem Objekt materialisiert, sondern der Künstler produziert sich selbst, er ist sein eigenes Mittel und eigener Vermittler seines Diskurses.

Der Wiener Aktionismus bezieht sich auf eine Gruppe von Künstlern, die auf denselben theoretischen und künstlerischen Grundlagen arbeiteten und im konservativen katholischen und bürgerlichen Wien der späten 50er und frühen 60er Jahre ihren Ursprung hatten. Die künstlerische Arbeit durch die Aktion begann als aggressive Kritik gegen das Österreich der Nachkriegszeit des zweiten Weltkriegs und als Reaktion gegen die Hegemonie des nordamerikanischen abstrakten Expressionismus und des europäischen Informalismus in der westlichen Kunstszene. Die wichtigsten Protagonisten sind Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler zusammen mit den Literaten Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Den Wiener Aktionisten gelingt es in Österreich zum ersten Mal, eine wirkliche avantgardistische Kunstbewegung zu etablieren, indem sie den Körper²³ als Instrument des Protests einsetzen. Der Aktionismus entstand parallel zum nordamerikanischen Happening, der

²² Das Konzept der Kunst in Bezug auf ihren „auratischen“ Wert verbunden mit dem Konzept der Schönheit und dem Binom der Kontemplation/Reflektion als Erfahrung der Produktion und Rezeption.

²³ Der Körper wird als „sozialisiertes Fleisch“ angesehen, als Depot für politische, soziale und religiöse Bedeutungen.

Bewegung „Fluxus“, der deutschen Aktionskunst (Joseph Beuys und Wolf Vostell), der Gruppe „Gutai“ in Japan und der französischen „Situationisten“. Sie wollten eine neue Kunst, die auf Gewalt als Ausdrucksmittel basiert. Den Ideen Artauds folgend, verwandelt sich die Aktion in eine Strategie, um das Publikum wachzurütteln und durch die Perturbation der Sinne Stellung zu beziehen.²⁴

Auf einer starken Freudianischen Basis beziehen sich die Wiener Aktionisten immer wieder auf das Konzept der Repression als negativer Wert, der die wahre Entwicklung des Individuums verhindert. Mit der Befreiung der Instinkte zu arbeiten bedeutet, die dafür verantwortlichen kulturellen Werte anzugreifen. Die Kunst versteht sich als Therapie der Befreiung und der schmerzende Körper als Spur dieses kathartischen Prozesses. Ein vom Künstler selbst verletzter oder verstümelter Körper wäre die Evidenz der vermeintlichen sozialen Anklage. Durch die radikale Zurschaustellung des Verbotenen, des Monströsen, des Widerlichen zusammen mit dem permanenten Spiel der Transgression der Grenzen stellten sie ein Klima des Missfallens und der Konfusion her. Je schwieriger das „Spiel“ durch die Künstler gestaltet würde, desto größer wäre die Spannung der Zuschauer und desto geringer die Fähigkeit der Assimilierung. In der Arbeit der Wiener Aktionisten manifestiert sich das Abjekte in der Form der Tierhaftigkeit und der Transgression der offiziellen Grenze. Das Animalische wird durch das Übermaß der instinktiven Äußerung und das wilde Verhalten dargestellt: sexuelle Handlung, Defäkation außerhalb angemessener Orte, das Herausschneiden der Eingeweide und der direkte Kontakt mit Blut, Fleisch und Exkrementen. Das Öffnen des Körpers (Tier oder Mensch) vor dem Zuschauer und die Verwandlung des privaten Raums in einen öffentlichen Raum (onanieren, Sex, Defäkation) ist ein Zeichen der Überschreitung der offiziellen Grenze. Weiterhin gehört dazu die Anwendung heiliger, religiöser oder patriotischer Symbole – sei es als Veralberung oder Kritik –, Gott oder dem Vaterland zu dienen.

Nur über die Abjektion wird es möglich sein, dass der künstlerische Diskurs nicht als positiver Wert für die Kultur integriert und die Flamme der Polemik und seine Rolle als Rebell und Feind der Gesellschaft aufrechterhalten werden kann. Das Interessante an der Arbeit der Wiener Aktionisten besteht weniger in der Radikalität ihrer Aktionen als vielmehr in der Schaffung eines Raums der „Spannung ohne Lösung“. Durch das Abjekte erforschten die Künstler den Punkt der Intersektion zwischen dem Geheimen und dem Verbotenen, und auf diesen unsicheren Grenzen entwickelten sie eine parallele Realität der permanenten Verführung.

Dieser Raum „Spannung ohne Lösung“ ist ein Raum der ständigen und nicht endenden Verhandlung zwischen Subjekt und jenen, die sich der Integration verwehren. Über die „Poetik der Befreiung“

²⁴ Beeinflusst durch den Dadaismus und später durch die Surrealisten gründet Artaud das „Theater der Grausamkeit“ auf Basis antibürgerlicher Ideen des Lebens und der Kunst. Er sorgte für einen radikalen Bruch mit der Rolle des Schauspielers, des Bühnenbilds und der Ästhetik des Schauspiels. Das Theater der Grausamkeit zielt auf die Rückbesinnung auf die Instinkte des Menschen. Durch brutale Szenen wird das Publikum mit Gewalt, erotischer Obsession, Sehnsucht nach Chaos und Kannibalismus konfrontiert.

hinaus – einem beliebten Diskurs der Wiener Aktionisten – scheinen die radikalen Praktiken und die Erforschung verbotener Zonen sehr individualistisch. Handelt es sich hierbei also nicht um einen individualistischen und gewalttätigen Exhibitionismus?

Beim Festival „Kunst und Revolution“ 1968 an der Wiener Universität führte Günter Brus seine Aktion N°33 auf, bei der er sich entkleidete, sich die Brust und die Oberschenkel mit einem Rasiermesser einritzte und in ein Glas urinierte. Später trank er seinen Urin. Er entleerte seinen Darm und bestrich seinen Körper mit den Exkrementen, um danach auf dem Boden liegend zu onanieren und dabei die österreichische Nationalhymne zu singen. Die Aktion hatte eine Welle von Kritik und Protesten zur Folge – Brus, Mühl und Wiener wurden festgenommen und angeklagt, Symbole des Vaterlands missbraucht zu haben. In „Imprudenz im Grunewald“ (1969) benutzten Günter Brus und Otmar Bauer eine Kamera, um sich dem Publikum in aberrantester Form zu zeigen: Sie filmten ihre nackten Körper und onanierten und wälzten sich in ihren eigenen Exkrementen.

Bei den ritualen Aktionen von Hermann Nitsch steht die Intensität des Erlebens im Mittelpunkt, die er durch die Farbe Rot und Materialien wie Blut, Fleisch und Eingeweide darstellt. Diese Intensität, erst durch die Farbe, später durch den Kontakt markiert, zeigt den direkten Weg zum Unheimlichen und Mysteriösen. Für Nitsch sind Leben und Tod eine Einheit und jedes Opfer eine Wiedergeburt. Diese theatralischen Manifestationen zitieren sowohl die dionysischen Mythen wie christliche Rituale – sie haben einen starken Bezug zur aztekischen Opferbringung, bei der das noch schlagende Herz der Opfer dem Sonnengott überbracht wurde. Wie die Azteken penetrieren Nitsch und seine Helfer die Körper der geopfert Tiere, um Teile der Organe zu entnehmen. Wie auch in der griechischen Tragödie ist die Katharsis der Moment der Befreiung, nach dem die Spitze des Dramas erreicht ist. Der Mensch erreicht die Ekstase nach der Befreiung seiner bestialischen Instinkte.

Interessant erscheint hier die Tatsache, dass der Künstler nach den gleichen theoretischen und künstlerischen Vorgaben der 50er Jahre arbeitet. In der Tat ist es so, dass die soziale Position des Künstlers sich gewandelt hat, heute gehört er zu den renommiertesten und bestbezahlten Künstlern. Die Polemik, die Nitsch in den 60er und 70er Jahren durch seine Aktionen provozierte, machte ihn zu einem Außenseiter des Kunstbetriebs (er saß auch im Gefängnis). Als institutionalisierter Künstler stellt man ihm heute das „Wiener Burgtheater“ zu Verfügung, um seine Aktion N°122 durchzuführen (2005). Während der exzentrische Künstler seinen privilegierten Platz in der internationalen Kunstszene absichert, scheint sein „befreiender Diskurs“ an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Nitsch versucht weder die Provokation noch die Anklage, sondern die Schöpfung eines Spielraumes.²⁵ Die Regel dieses Spiels zu akzeptieren, gilt als das Relativieren der Grausamkeit und die Umwandlung des Abstoßenden ins Faszinierende.

²⁵ Die Aktion „2 Tage Spiel“ fand im Rahmen des „Orgien Mysterien Theaters“ statt. Diejenigen, die teilnehmen wollten, mussten zwischen 125 und 250 Euro bezahlen.

Die Autoperforations-Artistik

„Haben wir geweint, geschrien, geflucht und erbrochen? Nein, statt dessen haben wir uns beruhigt und sachliche Argumente akzeptiert. Wir haben vor allem weggeschaut [...]. Jede Form von Unterdrückung, Unrecht, Gewalt, Bespitzelung und Denunziation ist nur bei Abspaltung der Gefühle denkbar.“
(Hans- Joachim Maaz, Psychiater und Autor)²⁶

Die Autoperforations-Artisten sind eine Gruppe von Künstlern,²⁷ die in der DDR, in Dresden, von 1982 bis 1987 eine ästhetische Aktionslinie entwickelten, die die Kunstregeln des sozialistischen Realismus nicht einhielt. Studenten der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, Via Lewandowsky, Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß, verkörperten eine Antisystemhaltung, das heisst, die Ablehnung des politisch Korrekten und das Führen einer Diskussion über die Rolle der Kunst und die des Künstlers in einem sowohl kreativ wie akademisch eingegengten Raum. Der Begriff „Autoperforations-Artisten“ wird von der Künstlerin Else Gabriel wie folgt beschrieben: „Ich habe Waffen entwickelt für den täglichen Nahkampf. Z.B. AUTO-PERFORATION, die Selbstlöcherung, handhabbar zum Unschädlichmachen von Gefühlsüberschuss, der entsteht, wenn sich einer gut- oder böartigen akuten Gemütsbewegung der Gegenstand entzieht bzw. entzogen wird [...] Autoperforations-Artistik ist die Fortsetzung dieses Regulationsprozesses mit anderen Mitteln – gebohrt wird an den dicken Brettern, die für die Köpfe dahinter die Welt bedeuten. Auge in Auge sind wir (fast) symmetrisch.“²⁸

Die Faszination des Individuums, mittels der Kunst in den Bereich des Verbotenen einzudringen, ist nichts Neues; Themen wie Sex, Gewalt, Sadismus, Voyeurismus und Wildheit haben ihre Spuren in verschiedenen Zeiten der Kunstgeschichte hinterlassen. Es ist interessant festzustellen, wie dieser Wunsch unverändert erhalten bleibt und als Leitmotiv in verschiedenen Zeiten wirkt. Die moderne performative Kunst (auch die Aktionskunst) wurde besonders als semantische Struktur gewählt, um das Zeichenarsenal des Verworfenen darzustellen. Die Verbindung zum Zuschauer wird in diesem Fall aktiv, indem die Künstler Provokationssignale senden und die Erweckung der Sinne stark bombardieren. Es ist leicht vorstellbar, dass die Aktionen der Autoperforations-Artisten in einem steifen Rahmen der künstlerischen Schöpfung ein Beispiel für eine „radikale“ Kunstform und individuelle Konfrontation sein könnten. Außerdem stellte diese Künstlergruppe einen Renovationshauch in einem bestimmten sozial und akademisch verkommenen Raum dar. Diese neue dionysische, anarchische und kathartische Kunstform widersetzte sich der offiziellen realistischen

²⁶ Maaz, Hans Joachim (1990): Ein Psychogramm der DDR. In: Tannert, Christoph (Hg.) (1991): Autoperforationsartistik. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst S.17.

²⁷ Die Künstlergruppe wird nicht als eine Gesamtheit mit einer eigenen gemeinsamen ideologischen Struktur betrachtet.

²⁸ Gabriel, Else: Else Gabriel Texte. In: <http://www.kontextverlag.de/gabriel.jentzsch.html> (abgerufen: 23.03.2010).

sozialistischen – „politisch korrekten“ – Kunst. Die Autoperforations-Artisten erzeugen einen spielerischen Raum, der von Erneuerung und Ironie geprägt ist und eine neue Lebenshaltung darstellt.

Die Antihaltung, die die Autoperforations-Artisten in ihren „radikalen Aktionen“ implizit oder explizit ausdrückten, suchte auch die Stellungnahme des Künstlers und die Rolle der Kunst in den Zeiten sozialen Wandels infrage zu stellen. So wurden die politischen und sozialen Transformationsprozesse zum Thema ihrer künstlerischen Ausdrucksformen. Die DDR bestand von 1949 bis 1990, und die Arbeit der Autoperforations-Artisten fand in den letzten zehn Jahren dieses Zeitraums statt. Die Performances der Autoperforations-Artisten erinnern uns an die antiken Heidenrituale, die Orgien- und Karnevalsfeiern des Mittelalters. Natürlich stellten die experimentellen Szenen, die oft im Raum der Hochschule für Bildende Künste hergestellt wurden, die Suche nach einer neuen starken „Ausdruckssprache“ dar, die weiter als der Verstand reichte. Deswegen wurden „nicht-künstlerische“ Materialien wie Fleisch, Blut, Urin, Schweiß, Nahrungsmittel, Haare und andere Gegenstände des täglichen Lebens (als Symbole der Vergänglichkeit) angewandt. Durch diese ausdrucksvollen und mit dem Publikum in Kontakt stehenden Rituale suchten die Autoperforations-Artisten anhand ihrer eigenen Spiele das von den Machthabern gepflegte Bild des vermeintlichen Wohlstands zu zerstören.

Der Angriff gegen die Sittsamkeit erfolge mittels des Schocks, des Spotts, der Maßlosigkeit und des Ekels, einige Zeichen, die die Aktionen der Autoperforations-Artisten kennzeichnen, anstatt den herrschenden Zustand ständig herauszufordern. Die Arbeit mit dem Körper ist der Hauptteil der Aktionen. Die Autoperforationisten sind Künstler des Körpers. Er verwandelt sich in ein politisches Mittel, in einen Raum künstlerischer Aktivitäten, für Reflexion und für Experimente, aber der Körper ist auch ein Element der Resistenz und des Protests und ein Mittel für sozio-politische und kulturelle Information.

Anhand der Kunst sollten die Spannungen eines untergehenden politisch-sozialen Systems sichtbar gemacht werden. Ein Beispiel hierfür ist die Performance „Allez, Arrest!“ von Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß, die 1988 in der Galerie Eigen Art präsentiert wurde. Die Künstler verbrachten 14 Tage in der Galerie, und der einzige Kontakt zur Außenwelt war das Publikum, das die Galerie besichtigte. So wurde der mittelalterliche Austausch durchgeführt, durch den die Künstler Kunststücke gegen Nahrung austauschten, Kunst gegen Nahrung, die Kunst als Lebensmittel. Wenn die Ideologie, die vom Staat verkündet wurde, in der Kunst ein erfolgreiches Mittel für den Aufbau und die Aufrechterhaltung einer beispielhaften sozialistischen Gesellschaft sah, so widersetzten sich die Autoperforationisten mit „Panem et circenses“ und antworteten mit ihrem Spiel, einem Fest der Instinkte und der Anarchie.

Das Leitmotiv der Arbeit von Brendel, Gabriel, Görß und Lewandowsky ist der Versuch, die Grenzen zwischen dem Intim- und dem öffentlichen Bereich zu überschreiten und das Spiel zwischen dem Verbotenen und dem Erlaubten durchzuführen, indem sie an die Erschütterungs- und die Schockfähigkeit appellieren. Interessant ist an dieser Stelle der Begriff „Gefühlsstau“, der von dem

Psychiater Hans-Joachim Maaz ausgearbeitet wurde. Nach seinen Erläuterungen dreht sich das gesamte Psychogramm der DDR um die Unmöglichkeit, die Gefühle frei ausdrücken zu können. Die Unterdrückung des Gefühlslebens angesichts der politischen Verpflichtung führt zu einer Konzentration von Hass, Wut, tiefem Schmerz und Traurigkeit. Die Technologien der Macht bändigen und formen die Körper und die Seelen nach ihrer Zweckmäßigkeit, und der Körper verwandelt sich so in ein Produkt von Unterdrückungsaktionen. Deswegen sei es notwendig, Befreiungs- und Katharsisstrategien zu erzeugen und die moralischen Grenzen und die Verpflichtungen zu überwinden.

Die Arbeit der Autoperforationisten besteht in der Erzeugung ludischer Räume, Räume, um den „Gefühlsstau“ zu kanalisieren. Die Aktionen fordern zu einer aktiven Teilnahme der Zuschauer, zu einem gemeinsamen Erlebnis auf. Die Aktionen verwandeln sich in einen Zufluchtsort totaler Befreiung, von Ideenübertragung, Utopien, Protestformen und Gefühlsverschwendung. Im Gegensatz zum wienerischen Aktionismus (mit dem er oft verglichen wird) arbeiten die Autoperforationisten im Sinne der Gestaltung und der Kommunikation eines spielerischen Raumes und versuchen die formale, keimfrei entworfene Kunst im Dienst der offiziellen politischen Ideologie zu befreien, indem neue Gestaltungsräume vorgeschlagen werden. Die Selbstbestrafung und die Selbstverstümmelung, die radikal und aggressiv von den Wiener Aktionisten durchgeführt wurden, sind bei den Autoperforations-Artisten nicht vorhanden. Ein einziger Fall einer körperlichen Verletzung des Afters wurde in der Aktion von Via Lewandowsky „Humunkulusmonolog“ gezeigt.

Die Subversion kam auf vielfältige Weise zum Vorschein, zum Anfang in der „Ungehorsamkeit“ (Aktionen²⁹ anstatt „realsozialistischer“ Malerei oder Bildhauerei) in Bezug auf die Annahme sozialistischer künstlerischer Vorschriften, dann bei der Ausstellung und Betastung des Körpers und in der Anwendung von Materialien, die von der Gesellschaft als ekelhaft betrachtet werden, wie Blut, Urin, Erbrechen und das verfaulte Fleisch, aber auch in der Anwendung von Nahrungsmitteln, die in dem Zeitraum so knapp vorhanden waren. „Natürlich war das Hantieren mit Lebensmitteln, Ekel- und Abfallmaterialien der Mangel- und Subventionsgesellschaft DDR [...] ein wesentlicher Grund für unsere Wirkung.“³⁰ Die künstlerischen Aktivitäten verwandelten sich so in Strategien für den Umsturz, für Protest und gleichzeitig für die Befreiung. „Ihre Aktionen zelebrierten ein ich-zentriertes Gemisch aus selbstquälerischer Frustration und dem Wunsch nach Selbsterlösung aus der autoritären Fremdbestimmung [...]“³¹

³⁰ Zu berücksichtigen ist, dass die Aktionen und Performances zu Zeiten der DDR nicht stattfanden. Die Kunst der Aktion wurde als dekadent und antisozialistisch betrachtet. Deswegen wurde die Arbeit der Autoperforations-Artisten von den politischen und kulturellen Autoritäten nur von der Seite beobachtet und oft zensiert oder geschlossen, z.B. die Ausstellung „Menetekel“ 1989.

³¹ Brendel, M; Gabriel, Else; u.a (2006): Ordnung durch Störung. Auto-perforations-Artistik. S. 93.

³² Brendel, M; Gabriel, Else; u.a (2006): Ordnung durch Störung. Auto-perforations-Artistik, in: Muschter, Gabriele; Thomas, Rüdiger (Hg.) (1992): Jenseits der Staatskultur, München, S. 108–136, hier S. 39.

Der Aktionsraum der Autoperforations-Artisten entwickelt sich in einer undichten und dehnbaren Sphäre, die sich zwischen den Grenzen des Verbotenen und des Erlaubten streckt und entfaltet und ständig die Grenze der Lebenslinie herausfordert, aber sie nicht überschreitet. Es ist ein Spiel ständiger Verhandlungen zwischen der Suche nach Legitimierungsinstanzen und der Rolle rebellischer und revolutionärer Künstler, die sich die Aufgabe stellen, auf Unterdrückung und Freiheitsmangel hinzuweisen und diese zu verurteilen.

Der Hintergrund der Aktionen der Autoperforations-Artisten mag weniger radikal gewesen als vielmehr durch das Angstgefühl bestimmt worden sein. Das Angstgefühl war ein täglicher Begleiter, vor allem bei Künstlern und ihrer Suche nach adäquaten Ausdrucksformen in einer totalitären Gesellschaft.

Aus diesem Grund kann man von einer Art kryptischer und oft auch spielerischer Kunst sprechen, die von den Autoperforations-Artisten gewählt wurde, um sich als Opposition äußern zu können und der Angst zu entkommen. Das zeigt sich in spielerischen Theaterszenen mit Musik, essbaren oder körperlichen Materialien, toten Tieren und wenig Texterscheinung. Der Mangel an klarer Dramaturgie verwandelt die Aktionen der Autoperforations-Artisten in ein psychisches Spiel, in dem trotz des „semantischen Nebels“ Spuren einer Antihaltung erkennbar sind. Die Titel der Aktionen wie „Die Strafe“, „Panem et circenses“ (Brot und Spiele), „Allez, Arrest!“, „Alias, oder die Kunst der Fuge“, „So tröstet uns Beständigkeit“ oder „Zwischenspiele“ sind der Zugang zu einer komplexen Welt von Zwischenzeilen-Botschaften.

Aktionen der Autoperforationisten

Alias, oder die Kunst der Fuge (1989): Ulf Wrede, Else Gabriel

„Ulf Wrede streut Gummibärchen vor dem Publikum aus, präpariert einen Campingkocher, stellt eine Pfanne aufs Feuer. Er sammelt die Gummibärchen wieder ein, versucht, sie durch einen Fleischwolf zu drehen. Dabei bricht er die gusseiserne Kurbel des Gerätes ab. Die entstandene zähe, rosa Masse wird in der Pfanne geschmolzen. Wrede setzt sich an den Konzertflügel und beginnt zu spielen [...] Unter den Flügel gebunden, hängt Else Gabriel in einem Netz. Sie spricht Texte ins Mikrophon, während Ulf Wrede spielt. Am Ende des Konzerts rührt er die geschmolzenen Gummibärchen aus der Pfanne in einen Eimer mit altem, stinkendem Schweineblut. Gabriel kommt unter dem Flügel hervorgekrochen, hat die Haare vor der Nase zu einem Knoten gebunden. Sie taucht ihren Kopf in den Eimer. Den Kopf voll tiefender, übel riechender Brühe, setzt sie sich auf einen bereitgestellten

Stuhl. Sie fingert von einem mit Teig ganz ummantelten Aquarienbecken den Deckel ab. Hunderte Fliegen surren in den Raum. Als einer Frau schlecht wird, verlassen alle fluchtartig die Galerie.“³²



Abb.4: Alias, oder die Kunst der Fuge, 1989, Else Gabriel

Panem et circenses – Brot und Spiele (1988): Via Lewandowsky, Micha Brendel, Rainer Görß. Hochschule für Bildende Künste, Dresden

„Extreme Härte einer 10-Stunden-Aktion. Alle Formen der Verausgabung durchexerziert. Tanz bis zur Erschöpfung, Rasuren, Fußboden gescheuert, Verwüstung des Terrains. Ghetto-Knast-Exhibitionismus-Situation simuliert bis zum Kampf untereinander zur Ausschaltung der Kreativität des Gegenübers. Brendel verbringt seine Zeit mit permanentem Transport eines mundgerechten Fleischbündels [...]. Else Gabriel vor den Gittern als wankende Serviette (fliegende Therapeutin, Fee

³³ Brendel, M; Gabriel, Else; u.a (2006): Ordnung durch Störung. Auto-perforations-Artistik, in: Muschter, Gabriele; Thomas, Rüdiger (Hg.) (1992): Jenseits der Staatskultur, München, S. 168.

auf Socken) bei der Künstlerversorgung, die drei großen „F“ beherzigend: Nahrung, Nachrichten, Notdurft.“³³

Spitze des Fleischbergs (1986): Micha Brendel, Peter Dittmer, Else Gabriel, Rainer Görß, Volker Lewandowsky, Hanne Wandke. Hochschule für Bildende Künste, Dresden

„Nach vierwöchiger, aufwendiger Vorbereitungszeit findet eine Performance statt, die damals noch als Faschingsinszenierung getarnt werden musste. Einsatz von Fleisch (totes Huhn, ungerupft). Körperintensives Agieren aller Teilnehmer bis zum Blackout. Brendel vertropft grüne Substanz zum Zeichen intakter Peristaltik. Während Lewandowsky mit Rinderschlund telefoniert, fönt Else Gabriel Geflügel trocken.“³⁴



Abb. 5: „Panem et circenses“, 1988, Görß, Brendel, Lewandowsky

³⁴ Tannert, Christoph (Hg.) (1991): Autoperforationsartistik. Eine Publikation in Verbindung mit der Ausstellung Bemerke den Unterschied. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 11.

³⁵ Tannert, Christoph (Hg.) (1991): Autoperforationsartistik. Eine Publikation in Verbindung mit der Ausstellung Bemerke den Unterschied. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 8.



Abb. 6: „Spitze des Fleischbergs“, 1986, Else Gabriel mit totem Huhn

Die nachfolgende Tabelle III zeigt die denotativen und konnotativen Werte der Aktionen und hilft bei der Visualisierung der schon analysierten Punkte.

Tabelle III

Aktionen	Objekte und Materialien	Denotative Werte	Konnotative Werte	Optionale Interpretation Ideen
Alias, oder die Kunst der Fuge	Küchengeräte: Pfanne, Fleischhacker Gummibärchen Schweinsblut Teig Musikinstrumente	Anwendung von Esswaren, die danach weggeworfen werden. Else Gabriel taucht ihren Kopf in einen Eimer mit faulem Schweinsblut, das einen Fliegenschwarm anzieht. Einer Frau wird unwohl und das Publikum verlässt die Galerie.	Nahrungsmittelabfall in einer Gesellschaft, die Mängel erlebt. Bewusste Agressionssuche nach dem Ich und dem anderen, Sittsamkeitsanfall. Aktive Handlung des Publikums	Widerstand Ekel Dekadenz Zurückweisung Abneigung Protest Intensität
Panem et circenses – Brot und Spiele	Käfig Musikinstrumente Mikrofon, Schlagzeug, Trompete, Stroh, Rasierklängen, Verkleidung, Eimer mit Wasser, rohes Fleisch, Zeichnungen, Verkleidung	Käfig, in dem 3 Männer eingesperrt sind. Aktionen, wie in die Ecken des Raumes zu pinkeln, auf dem Boden zu schleichen. Brendel spaziert durch den Käfig mit rohem Fleisch im Mund. Else Gabriel stellt eine Beobachterin und Zuträgerin von Nachrichten und Informationen dar. Kopfwäsche, zeichnen, Geschrei, Töne.	Tierisches Verhalten, instinktiv und wild. Entspricht einem Zoo. Eröffnung des privaten Raumes, ohne dass die Anwesenheit des Publikums sie betrifft. Die Grenzen zwischen Mensch und Tier verschwimmen. Die Situation wird von Else Gabriel kontrolliert, Alarm-zustand, Vergleich mit einer steifen und kontrollierenden Gesellschaft.	Eingeschlossenes Sein. Tierhaftigkeit Dekadenz Ekel Meinungsfreiheit Exhibitionismus Schamlosigkeit Angst Intensität Zirkus
Spitze des Fleischbergs	Totes Huhn Trockner Verkleidung, Masken Rinderschlund Grüne Substanz Telefon	Lewandowsky telefoniert mit einem Rinderschlund. Gabriel hantiert mit einem toten, nicht gerupften Huhn. Brendel vergießt eine grüne Substanz.	Kommunikations- schwierigkeit. Verkleidung als Schutz gegen die wirkliche Identität. Grüne Substanz als Kot.	Tod Handhabung Isolation Angst Ekel Intensität Zirkus

DRITTER TEIL

DER EIGENSINNIGE KÜNSTLER

Hin zu einer individualistischen Perspektive – vom romantischen zum modernen Ich

Die Idee des Menschen als Mittelpunkt des Universums, die Verdrängung Gottes als Kardinalachse des Lebens war ein langsamer Prozess, der seine Ursprünge im 15. Jahrhundert in der Renaissance im Zusammenhang mit der Bewegung des geistigen, philosophischen und künstlerischen Humanismus hatte. Der Anthropozentrismus kennzeichnet eine bedeutende Mutation der philosophischen und kulturellen Perspektive, wobei „der Mensch“ als Maß aller Dinge, als das Fundament aller Erkenntnis unabhängig von der Natur und dem Göttlichen festgesetzt wird. Er verlässt die auf Gott basierende Ordnung und errichtet eine Ordnung, die auf den Menschen beruht. Die Emphase auf die persönlichen Fähigkeiten der Vernunft und Beobachtung hatte eine große soziale und politische Auswirkung, das heißt, der rechtschaffende und unabhängige Mensch trotzte den politischen Grundlagen des auf göttlichem Recht basierenden *Ancien Régime*.

Die Ideale der modernen Gesellschaft forderten Vernunft und individuelle Freiheit, um die alten politischen, ökonomischen und soziokulturellen Strukturen zu überwinden. Das moderne Leben ist in drei Ordnungen entwickelt worden, welche erlaubten, das moderne Projekt des Kapitalismus und der Demokratie zu errichten: der Markt als die ökonomische Rationalität, in der die individuelle Freiheit in den abhängigen Beziehungen von Produktion und Konsum treten; der Staat als politische und rechtliche Rationalität anstelle der Monarchie und Tradition; das Gesetz als juristische Rationalität, die die Rechte und Freiheiten des Einzelnen und der Gruppen gewährleistet. Mit dieser Änderung der Perspektive wurde die Basis für die Konstruktion und Verstärkung des Konzeptes des Menschen als „freies und autonomes Wesen“ manifestiert. Um dieses Konzept mit Leben zu füllen, ist es notwendig, dass alles von ihm ausgeht und sich um ihn dreht.

Sich auf den Menschen zu konzentrieren heißt, seine angeborenen Fähigkeiten zu nutzen, die Macht der Vernunft und Beobachtung als unentbehrliche Instrumente für die Erkennung der Welt heranzuziehen, um sie nach seinen Bedürfnissen verändern zu können. Die Betonung der persönlichen Fähigkeiten gilt als Hauptwert der Ideen der Aufklärung und das bewusste und originale Ich als entscheidende Einheit der Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Der Grundsatz „Ich denke, also bin ich“ des französischen Philosophen René Descartes kennzeichnet die Wichtigkeit des persönlichen und individuellen Denkens, dass Erkenntnis und die Entscheidungen als Ergebnis des inneren Prozesses der Gedanken des Menschen entstehen.

Als Antwort auf die dogmatischen Ideale der Aufklärung und als Reaktion des ästhetischen französischen Universalismus des Neoklassizismus schlägt das romantische Bewusstsein eine Rückkehr zum Original statt zur Tradition vor, zur Spiritualität statt zur rationalistischen Auffassung des Lebens, um das Geheimnis des Menschen zu betrachten und andere angeborene und

lebensnotwendige Attribute für die volle Entfaltung des Individuums zu betonen: die Idee des Geistes, der Leidenschaft, der Einbildungskraft und der Kreativität.

Die Romantiker werten das Gefühl und die Erfahrung des Spontanen als Raum der Entstehung von Subjektivität und die Macht der Kreativität auf und stellten den Künstler als Genie und Schöpfer des Neuen dar. So kam der Wert der Kunst in direkten Zusammenhang mit der Manifestation der Subjektivität des Einzelnen, dem Ausdruck seiner Instinkte und Leidenschaften. Diese Perspektive steigert den Wert des Persönlichen über das Kollektiv, indem der Mensch als einzigartig und authentisch konzipiert wird. Wenn die Freiheit mit dem individuellen Ausdruck assoziiert wird, dann wird die Aufmerksamkeit der Kunst von der neoklassischen Darstellung der äußeren Welt zur Essenz des Menschen verschoben, um das Geheimnis, das Fantastische und Morbide des Universums des Individuums aufzuklären. Auf diese Weise, im Streben nach Freiheit der Form, erreicht der Begriff des Hässlichen (als Antwort auf das Konzept der neoklassischen Schönheit) seinen Höhepunkt in dem Versuch, den Kanon zu brechen und die akzeptierten Grenzen der Kategorie der Schönheit zu übertreten, um weitere Perspektiven der menschlichen Existenz und der Natur hervorzubringen.

Mit der ästhetischen Theorie des Erhabenen treten das Hässliche, das Unheimliche und der Ekel als positive Werte in der künstlerischen Darstellung in Erscheinung. Durch die Romantik (und die Avantgarde) ist eine neue Wertschätzung des Hässlichen und Verabscheuens als etwas Interessantes entstanden, und sie wurden durch die Kunst auf eine schöne Weise repräsentiert. Der neue romantische Geist ist Individualist und psychologistisch, ein Kult der persönlichen Selbstdarstellung der Differenz, der Originalität und des Exotischen. Diese Erhöhung des Selbst zeigt den Beginn einer neuen Phase in der Geschichte des westlichen Individualismus.

Die Handels- und Expansionspolitik Europas entsprach zusammen mit den industriellen Fortschritten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wenig den romantischen Sorgen des verborgenen Inneren des Menschen. Die wichtigsten Merkmale des Ichs wurden von den „Modernen“ mit ihrer Urteilsfähigkeit um die Verfolgung des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts assoziiert. Die Verherrlichung des Individuums als Zentrum des objektiven Wissens und der Optimismus in der Wissenschaft, welche eine Zukunft in Herrlichkeit die die Werte der Gleichheit, des Friedens und der Gerechtigkeit gewährleistet, bezeichnete eine Art Neoaufklärung. Die Wissenschaften trugen ihre Früchte in der Medizin und die technologischen Innovationen versprachen eine bessere Welt im Dienst der Menschen. Das Bild des authentischen und leidenschaftlichen Manns führte zur „Metapher der Maschine“, ³⁵ der modernen Konzeption des Menschen: autark, stark und würdevoll –

³⁵ Die Metapher der Maschine bezieht sich auf das maschinelle Konzept einer Organisation, um deren Ziele zu erreichen. Das bedeutet, dass der zur Maschine gewordene Mensch die Lösung für ein perfektes Funktionieren einer Organisation aufzeigt, basierend auf Werten wie Effizienz, Genauigkeit und Routine.

je besser der Mensch von der Familie und den sozialen Institutionen gefördert wurde, desto höhere Leistungen für den Fortschritt und Wohlstand der Gesellschaft konnte er erbringen.

Die funktionelle Rationalität der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts sollte Antworten auf die Frage des Werts der Produktivität, der Effizienz und Nützlichkeit geben, daher blieb der Mensch den produktiven und rationalen Regeln unterworfen. Untrennbar mit diesem neuen produktiven Bewusstsein ist die Ausbildung des standardisierten Verhaltens hin zur Optimierung der produktiven Kräfte des Menschen verbunden, um die bürgerlichen Werte der Arbeit, der Sparsamkeit und des Puritanismus zu bewahren. Die zunehmend rasche Industrialisierung in den Vereinigten Staaten und einigen Ländern Europas ermöglichte nicht nur die Veränderung der Konzeption des Menschen, sondern auch der sozialen und kulturellen Realität: Arbeitsorganisationen, Bildungs- und Erziehungspläne, Kunst, Freizeitgestaltung und ein verändertes Alltagsleben.

Zwei wichtige Phasen der technischen Entwicklung sind maßgeblich: die erste im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert durch den schnellen Ausbau der Eisenbahn, der Elektrizität, des Automobils, des Telefons, des Rundfunks und der Kinematografie. Die Gleichzeitigkeit mannigfacher Fortschritte hat die sozialen und menschlichen Beziehungen auch in einer neuen Art der Organisation des Alltagslebens beeinflusst. Der Beginn des kommerziellen Fernsehzeitalters Mitte des 20. Jahrhunderts weist zusammen mit den elektronischen Innovationen und der Digitalisierung aller Medien auf die zweite Phase der technischen Entwicklung. Die Medien infiltrieren neue Werte, Bilder und Verhältnisse in den Bereichen des täglichen Lebens, führen aber auch neue Codes der zwischenmenschlichen Beziehungen ein – ein rasanter Bruch des *Face-to-face*-Verhältnisses, durch techno-persönliche Beziehungen ersetzt.

Die Krise der Moderne spiegelt sich in der Zerlegung seiner wichtigen Ordnungen wider: auf techno-ökonomischer, politischer und kultureller Ebene. Die Unmöglichkeit, eine Kohärenz miteinander zu bewahren, führte zu einer neuen sozialen und kulturellen Gestaltung. Die Revolution der techno-ökonomischen und der disziplinären Linien der Gesellschaft hob sich vom soziokulturellen Umfeld ab.

Die Künstler der Avantgarde wurden zum Gegenspieler der Bourgeoisie mit ihrer Profit- und Arbeitsverehrung sowie der beschränkten Konzeption des Menschen an sich. Die ständige Innovation der Sprachen, der Bruch und der Skandal galten als Waffe der Künstler, um die bürgerliche disziplinarische Gesellschaft zu zerstören und neue Wege des Ausdrucks zu eröffnen. Zwei Momente sind der Schlüssel für die Krise der modernen Konzeption des Selbst und der Beginn einer neuen Art der Individualisierung: die Steigerung des Massenkonsums und die Weiterverbreitung der Massenmedien. Das individualistische Streben wird nicht nur auf den wirtschaftlichen Wohlstand und die politische Transformation beschränkt, sondern erweitert sich hinsichtlich des Wunschs nach Erfüllung und Befriedigung persönlicher Bedürfnisse. Sie sind die ersten Anzeichen des nach Gilles

Lipovetzky angeregten hedonistischen Personalisierungsprozesses. Das Sozial-Kollektive wird zugunsten des Privaten, das Öffentliche zugunsten der intimen Persönlichkeit aufgegeben.

Das Zeitalter des Eigensinns

„Ich habe nichts anderes vorgehabt, als berühmt zu werden.“
(Günter Brus, 2008)

Die kulturelle Veränderung, produziert durch die „Technologien der sozialen Sättigung“,³⁶ hat zu einer radikalen Veränderung in der Form der Beziehung zu sich und der Welt geführt. Wenn die Leitachse aufhört zu existieren, brechen die Kreise des Konsenses und der großen Ideologien der Geschichte, die die Ordnung in der Gesellschaft bewahrt haben, zusammen.

Diese neue Sensibilität hinterfragt das Konzept des Ichs als wahres und authentisches, und es wird nun zu einem facettenreichen Wesen, das fähig ist, sich jeder Situation anzupassen und an mehreren Orten zur selben Zeit zu sein.

Nach Kenneth Gergen ist das Ergebnis der neuen postmodernen Sensibilität „die gemischte Persönlichkeit“, sie ist ein soziales Chamäleon, „das sich fortwährend Teile von Identitäten jeglicher verfügbaren Quellen ausleiht und sie nach Nutzen oder Wunsch für die jeweilige Situation konstruiert“.³⁷

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Konsum dank des großen Anstiegs des Massenkonsums nicht mehr ausschließlich zu einem Luxus der privilegierten Klassen, sondern eine Möglichkeit des Genusses für alle. Er markiert einen entscheidenden Moment in der Veränderung der sozialen und persönlichen Struktur. Der Geschmack für die Neuheit, die Förderung von Überfluss und Frivolität für den persönlichen Kult erstreckt sich auf alle sozialen Schichten. Dieser Punkt ist nach Lipovetzky der Moment einer Hedonisierung des Lebens aller sozialen Klassen.

Die Verführung ist anstelle der Entfremdung implantiert, wenn die Verhältnisse der Individuen gewählt und nicht aufgezwungen sind. Die Massenmedien haben bei der Verbreitung der individualistischen Werte wie Freiheit und Hedonismus eine grundlegende emanzipatorische Rolle

³⁶ Kenneth Gergen entwickelte den Begriff, um den Zustand der unbegrenzten Vielfalt der sozialen Stimulans durch technologische Innovationen der Massenmedien seit 1950 zu beschreiben.

³⁷ Gergen, Kenneth (1996): Das übersättigte Selbst. Identitätsprobleme im heutigen Leben. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag, S. 247.

gespielt. Lipovetzky sagt: „Durch die Sakralisierung des Rechts auf individuelle Autonomie, durch das Fördern einer Beziehungskultur, das Zelebrieren einer Liebe zum Körperlichen und das Vergnügen und die private Glückseligkeit sind die Medien zu Agenten der Auflösung der Kraft der Traditionen, der Klassenunterschiede und eines moralischen Rigorismus und der großen politischen Ideologien geworden.“³⁸ Es gibt ein neues Bewusstsein, das in alle Bereiche des Lebens eingedrungen ist: die Kunst, das akademische Umfeld, die Freizeit, das politische Leben. So wie Lipovetzky es beschreibt, stehen wir vor einer zweiten Modernität („dereguliert und globalisiert, ohne Opposition“), einer Hypermodernität – ein Moment, in dem drei grundlegende Prinzipien, auf denen die moderne Gesellschaft beruht (Markt, technische Effizienz und Individuum), sich zu einer *Hyper* transformieren: Hypermarkt, Hypertechnologie, Hyperindividualismus.

Durch die Verbreitung von Werten durch strategische Methoden wie Marketing und Werbung wird der Konsum zum wichtigsten Leitprinzip des Lebens, und die Logik der Verführung suggeriert, er diene der Emanzipation des Individuums. Die Diversifizierung der Auswahlmöglichkeiten für das Individuum zum Nutzen seiner persönlichen Qualitäten bedeutet, dass die Kultur personalisiert wird, zugeschnitten auf jeden Einzelnen, wo individuelle Wünsche wichtiger als die Interessen der Gemeinschaft sind. Lipovetzky sagt, daß die Kraft der subpolitischen Einrichtungen des Konsumismus und der generalisierten Mode zu einer Niederlage des ideologisch-politischen Heroismus der Modernität beigetragen hat. Es ist das Ende des *homo politicus* und die Geburt des *homo psicologicus*, besessen von der Suche nach seinem Ich und seinem Wohlstand. „So läuft der Anpassungsprozess, eine neue Art der Organisation und Leitung der Gesellschaft, neue Wege, um das Verhalten zu verwalten [...] von den minimalen Einschränkungen zu den maximal möglichen privaten Entscheidungen“.³⁹

Die Sphären des individuellen und sozialen Lebens sind nach der Logik des Konsums und der Informationstechnologie und Kommunikation organisiert, welche das tägliche Leben und die persönlichen Beziehungen mit Objekten ändern. Man denke an die Massenmedien, wo die Kommunikationstechnologien zu einer Transformation des Kollektiven hin zum Privaten beigetragen haben. Wo Radio, Fernsehen oder Telefon in ihren Grundsätzen die soziale Interaktion förderten, bleibt jetzt der private Genuss: MP3-Player, multifunktionale Smartphones, Laptops. Die Werte, die durch die Medien übermittelt werden, sind ein wichtiger Faktor, der den Übergang zu einer neuen

³⁸ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Lipovetsky, Gilles (2006): Los tiempos hipermodernos. Barcelona: Anagrama, S. 44: „Al sacralizar el derecho a la autonomía individual, al promover una cultura relacional, al celebrar el amor al cuerpo, los placeres y la felicidad privada, los medios se han convertido en agentes disolventes de las tradiciones y de las antiguas estancidades de clase, de las morales rigoristas y de las grandes ideologías políticas.“ Übersetzung Valentina Torrado.

³⁹ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Lipovetsky, Gilles (2002): La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, S. 6: „Así opera el proceso de personalización, nueva manera para la sociedad de organizarse y orientarse, nuevo modo de gestionar los comportamientos [...] por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posibles [...]“ Übersetzung Valentina Torrado.

Art von Modernität ermöglicht: Eine flexible Gesellschaft, die auf Information und Kommunikation basiert, in der der Triumph des Konsumismus⁴⁰ sichtbar wird an der Stimulation der nicht-primären Bedürfnisse, um Glück zu erreichen. Nach Zygmunt Bauman führt „die moderne Gesellschaft von Produzenten“ zu einer „Konsumgesellschaft“⁴¹. Diese Art der sozialen Wirklichkeit wird charakterisiert durch die Instabilität der Wünsche und die Unersättlichkeit der Bedürfnisse. Der moderne Begriff der Zeit ist nach Bauman „pointillistisch“ und beruht auf Diskontinuitäten und ständigen Brüchen, was das Blühen der kapitalistischen Struktur ermöglicht. Der Konsumismus hat die kollektive Mentalität von Grund auf verändert. Bauman bezeichnet diese neue Art zu handeln als eine „zwanghafte Manie“.

Aus einer Laune heraus von einer bestimmten Begierde inspiriert zu werden, für den persönlichen Nutzen in einem bestimmten Augenblick, sei es zur Befriedigung des Egos oder für den bloßen Genuss von etwas Neuem und Exotischem, zeigt auf eine eigensinnige Position. Unter diesen Bedingungen der Verherrlichung des Individualismus und der Freiheit wird Kunst zu einem Produkt der Meinungsfreiheit des Individuums und bezieht sich somit direkt auf seinen persönlichen Willen. Die neuen kapitalistischen Strategien zur Förderung des Eigensinns werden mittels zweier Mechanismen durchgeführt: der Mode und der Werbung. Beide zielen auf die Stärkung des individuellen zeitgenössischen Geistes, auf die Verehrung des Privaten, der Sehnsucht nach Erfolg und Exhibitionismus. Die Mode mit ihrer Logik des Wandels und der Erneuerung hat zur Aufrechterhaltung eines ängstlichen Individuums beigetragen – wechselhaft in Geschmack und Wünschen. Lipovetzky erklärt diese Mutation der Persönlichkeit mit dem Verlust der traditionellen Referenzen zusammen mit dem Untergang des großen normativen Diskurses der Moral. Interessant ist hier die neue Konstruktion der Rolle des Künstlers in der modernen Konsumgesellschaft der postindustriellen Länder. Innerhalb dieser neuen Rahmenbedingungen der Gesellschaft wird der Prozess oder das *continuum* durch die diskontinuierliche oder „pointillistische“ Zeit (Bauman) ersetzt, welche sich auf rasende Szenarien stützt – die grenzenlose Suche nach der Neuheit vergeht schnell. Alle scheinbar avantgardistischen Produktionen werden durch andere ersetzt, die mehr Neuigkeiten versprechen. Die Künstler sind Komplizen dieser neuen Szenarien der Produktion, und ihre Strategien, in einem wilden Umfeld der andauernden Auswechslung und des Ersatzes zu überleben, müssen dieser Logik folgen.

Der Historiker Eric Hobsbawm⁴² erklärt den Tod der künstlerischen Avantgarde mit der Unmöglichkeit, ihrer Zeit zu entsprechen, das heisst, die laufende Ära der wissenschaftlich-technischen Revolution zu begleiten. Besonders bezieht er sich auf die Malerei und Bildhauerei, wo das Problem in einer Massengesellschaft mit Technologien der unendlichen Wiederholung in der

⁴⁰ Die Märkte sind erfolgreich dank der Zerbrechlichkeit der Routine und der veränderten Wünsche des Menschen.

⁴¹ Bauman, Zygmunt (2009): *Leben als Konsum*. Hamburg: Hamburg Ed.

⁴² Hobsbawm, Eric (1998): *La muerte de la vanguardia: Las artes después de 1950*. In: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica

Unvereinbarkeit der zähen Suche nach Originalität und eines einzigartigen Werks als Produkt der Singularität des Künstlers liegt. Die historische Avantgarde hatte versucht, die herkömmliche Ansicht zu revolutionieren, und wollte deshalb aus der Kunst die höchste schöpferische Kraft der Subversion machen: Jede radikale Kunst musste auf einer radikalen sozialen Transformation beruhen, durch die Erfindung eines neuen Designs für eine neue Gesellschaft. Doch nach Hobsbawm scheitern die formalen Innovationen der „Atelierkünstler“ im Vergleich zur echten Revolution in der Wahrnehmung und Darstellung durch die erreichte Technologie.

Mit der Renaissance tritt der Begriff *Capriccio*⁴³ in die Sphäre der Kunst ein. Der Künstler kann sich frei entfalten und so sein Werk als etwas Neues präsentieren. Die Figur des eigensinnigen Künstlers in der zeitgenössischen Kunstproduktion wird anders gezeichnet. Die totale Ausdrucksfreiheit zusammen mit den zur Verfügung stehenden unendlichen Sprachen und neuen Techniken der künstlerischen Produktion – oder nach Hobsbawm „der Technifizierung der Kunst“ – führt zu den unendlich vielfältigen künstlerischen Kombinationen, aber auch zu einem bedeutenden Anstieg der Zahl der Schöpfer. In diesem feindlichen Umfeld der relativen Werte nehmen die Konkurrenz und die Notwendigkeit des Erfolgs und der Anerkennung zu, die Wahrscheinlichkeit, etwas „Neues“ zu schaffen, wird jedoch abnehmen. Das Fieber des Konsums zur unmittelbaren Befriedigung wird, wie es Lipovetzky beschreibt, zusammen mit den ludischen und hedonistischen Bestrebungen hemmungsloser als je zuvor, und sie führen das Individuum zu einer Art von Verhalten, das dieser Logik entspricht. Der Künstler, mehr interessiert an der Anerkennung und dem Erfolg seiner Arbeit in der Kunstwelt, wird mit allen möglichen Mitteln die Aufmerksamkeit auf die Massen und den Markt lenken. Diese neue Position des Künstlers ist wahrscheinlich die Folge der Entkräftung des Motors der Avantgarde, wie sie Hobsbawm proklamiert hat.

Die Unfähigkeit, das Neue zu schaffen, führt bei den Künstlern zu einem feindlichen Kampf der Provokation und Übertretung – zu mehr Grausamkeit und zu kurzfristigen Effekten, nicht zur Suche nach dem Neuen, sondern bloß nach einer Differenz. Aber die Sehnsucht nach der Übertretung durch radikale Sprachen endet zwangsläufig in der Anpassung an die Logik des Kunstmarkts. Wenn die Kunst in den Kreis des Markts eintritt, wird der Künstler durch eine neue Struktur verführt, der schwer zu entrinnen ist. Der Kunstbetrieb zeichnet sich als neues Paradigma ab, wo das Abjekte in einen Immunisierungsprozess eintritt. Das Abjekte wird immer Opfer der Mechanismen der Integration und Absorption des neuen Kunstmarkts sein. Also deutet das Abjekte auf die Entmachtung der Kunst, auf die Unmöglichkeit, die Grenze des Systems zu überschreiten. Das Provokationspotential des Abjekten erleidet unterschiedliche Transformationen, um sich in die neue Logik des Kunstbetriebs einpassen zu können. Das Abjekte durchläuft vier Stufen: 1. die

⁴³ Aus dem Italienischen: *capriccio*, *capra*, Ziege. Es bezieht sich auf die kreative Freiheit des Künstlers im Sinne des willkürlichen Freisprungs/Eigensinns der Ziege.

Ästhetisierung des Abjekten (als ästhetischer Wert), 2. die jeweilige Umsetzung in einer künstlerischen Ausdrucksform, 3. die Einbeziehung eines politisch akzeptierten Raums (Galerien, Museen, Kunstinstitutionen) und 4. die Transformation des Abjekten in einem neuen Format, als ein Produkt des Konsums.

Der Glamourkünstler

Eine hypermoderne Gesellschaft wird von hypermodernen Individuen getragen. Eine hyperkapitalistische Gesellschaft wird von hyperkapitalistischen Individuen regiert. In einem frivolen Kontext, der von der Mode und der Werbung beherrscht wird, bedarf es Modelle, die diese Logik unterstützen. Es gibt eine neue Beziehung zwischen den Künstlern und der Mode. Die Mode ist eine der stärksten ästhetisch-konsumorientierten Ausdrucksformen der zeitgenössischen Gesellschaft. Es ist eine Konvention, die die soziale Darstellung des Individuums formt, seinen Status und seine Selbstdarstellung gegenüber den anderen. Wichtige Kunstzeitschriften bilden auf ihren Titelseiten fast immer einen gerade im Blickpunkt stehenden Künstler ab, der sich behutsam vor den Augen der Fotografen in Szene setzt. Diese Tatsache ist weltweit Teil der Spielregeln in der zeitgenössischen Kunst. Das romantische Bild des „Bohémekünstlers“, des „Genies“ und des „outsiders“ wird durch den glamourösen Starkünstler ersetzt: „Wir sind keine Genies, aber wir sind Stars“, ist die Aussage des „*homo psicologicus*“, von dem Gilles Lipovetsky in diesem Zusammenhang spricht. Es ist ein *homo* auf der ständigen Suche nach seinem Ich und seinem ökonomischen Wohlstand in einer Gesellschaft, die vom Konsum regiert wird. Der hypermoderne Künstler wird so Teil des Showbusiness, über das er sich in den Medien selbst darstellt und durch das *Image* und Werk miteinander verschmelzen. Dieser Künstler ist sich „hyperbewusst“, in welchem System er agiert, er akzeptiert es und hört somit auf, Rebell zu sein.

Während die Arbeit der Avantgardisten darauf ausgerichtet war, das bürgerliche System zu stürzen und die Kunst aus den Fängen des Merkantilismus zu befreien, sind die hypermodernen Künstler aktiver Teil dieses Systems. Mit ihrer Überlebensstrategie, alles in ein Konsumprodukt zu verwandeln, vereinnahmt die hypermoderne Gesellschaft auch die Kunst. Damit die Kunst ökonomischen Nutzen hervorbringt, muss der Künstler ein neues Bild schaffen, wie er sich in der Gesellschaft darstellt. Der Künstler, der aus einer hypermodernen Gesellschaft hervorgeht, wird zum *global player*; der rasante Aufstieg einiger Künstler zu Ruhm von einem Tag auf den anderen lässt sich nur durch das gemeinsame Handeln der Protagonisten erklären: Galeristen, Vermittler und Sammler. Beispielhaft steht hier die New Yorker Galeristin Ileana Sonnabend. Als Geschäftsstrategie beschloss sie in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, junge Künstler in kürzester Zeit zur

Berühmtheit zu führen, dem Ausspruch Andy Warhols folgend: „*five minutes of fame*“. So sagt Ileana Sonnabend: „Meine Leitlinie als Galeristin ist es, die Künstler zu entwickeln. Ich kümmere mich um sie, wenn sie jung und billig sind, und mache sie berühmt und teuer.“⁴⁴ Die unter dieser Prämisse von Ileana Sonnabend 1986 durchgeführte Ausstellung war ein großer ökonomischer Erfolg.⁴⁵



Abb. 7

Der Engländer Damien Hirst ist hier ein perfektes Beispiel eines hypermodernen Künstlers. Er posiert „cool“ wie ein Rockstar vor Dutzenden Fotografen oder steht Modell zusammen mit einem seiner Werke – einer toten, aufgehängten Kuh – für die wichtigsten Kunstzeitschriften. Hirst wird als einer der reichsten Künstler angesehen. Er ist bekannt für seine Tierinstallationen (Kuh, Hai, Zebra, Pferd), in denen er zerschnittene Fetzen der Tiere in gigantischen, mit einer Formaldehydlösung gefüllten Kristallvitruinen zur Schau stellt. Auch seine Glaskästen von Tierkadavern, die von Fliegen gefressen werden, oder die Tatsache, dass er das teuerste Kunstwerk der Welt, ein mit 8.000 Diamanten überzogener Schädel, geschaffen hat (*For the love of God*)⁴⁶, haben weltweit für Aufsehen gesorgt. In dieser Eigenschaft ist er vorbildlicher Marktstrategie, Genie der Businesskunst und Millionär. Der

⁴⁴ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Guasch, Anna María (2000): El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Forma, S. 387: „Mi idea rectora como galerista es la de desarrollar a los artistas. Me hago cargo de ellos cuando son jóvenes y baratos y los convierto en célebres y caros.“ Übersetzung Valentina Torrado.

⁴⁵ Unter den jungen und bis dahin wenig erfolgreichen Künstlern befand sich Jeff Koons, heute einer der berühmtesten und höchstdotierten Künstler weltweit. Die bei dieser Ausstellung von „unbekannten Künstlern“ verkauften Werke erreichten Preise zwischen 10.000 und 50.000 US-Dollar.

⁴⁶ Die Realisierung der Arbeit *For the love of God* kostete 14 Millionen Euro und wurde zu einer Trophäe der Multimillionäre.

hypermoderne Künstler präsentiert sich also als „positiver Exhibitionist“. Als „positiver Exhibitionist“ wird jener bezeichnet, der weder seinen Körper für Grenzüberschreitungen in Szene setzt noch das System infrage stellt oder das Publikum mit scheußlichen Aktionen konfrontiert. Im Gegenteil, er bewegt sich im Rahmen des Akzeptierten, da er durch den Exhibitionismus seines Körpers Regeln bestätigt und sie nicht infrage stellt. Die Darstellung des Künstlers in der Gesellschaft wird auf eine sehr kalkulierte und ästhetisch umrahmte Art vorgenommen.

Eine andere Art aufzufallen ist der Exzentrismus. Der Künstler versucht sich ein *Image* außerhalb des Üblichen aufzubauen. Omar Calabrese bezeichnet den Exzentriker als jemanden, der an den Grenzen eines geordneten Systems agiert, ohne sein Funktionieren zu bedrohen. Heute ist der Exzentrismus ständiger Begleiter der Mode. Diese Eigenschaft geht einher mit der Singularität, wenn es um den Aufbau einer Identität geht, die sich vom Rest der Gemeinschaft abgrenzt. Eine exzentrische Persönlichkeit pflegt ihr *Image* und versucht stets im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen. Sowohl Ruhm als auch Exzentrismus heben das Individuum von der Masse ab und bringen es in die Position eines privilegierten Anführers. Das exzentrische Individuum genießt seine Einzigartigkeit, die auch von den Massenmedien gefördert wird. Wie zuvor bereits erklärt, ist das *Image* des zeitgenössischen Künstlers untrennbar mit seinem Kunstwerk verbunden. Als Betrachter eines Kunstwerks assoziiert man unweigerlich das Bild des Künstlers in der Öffentlichkeit. Daher pflegt der Künstler *homo psicologicus* vor den Medien seine Physis (seinen Körper, seine Kleidung und sein Auftreten).

In der ersten Fotografie zeigt sich Damien Hirst vor einer seiner Arbeiten. Seine *coole* Pose zeigt Indifferenz angesichts der großen Anzahl der Fotografen, die Aufnahmen von ihm machen. Die Kleidung auf beiden Bildern ist sehr elegant und formal. Details wie eine extravagante Brille oder auffällige Ringe an seinen Fingern verleihen ihm eine Aura des Originellen und Besonderen. Das Seriöse seiner Kleidung wird mit der Originalität der Accessoires verbunden. Auf dem zweiten Bild zeigt sich Hirst neben einer toten, aufgehängten Kuh. Die Zurschaustellung des Kuhkadavers kann als Ergebnis einer eigensinnigen Geste interpretiert werden, das Abjekte in ein Luxuskunstobjekt zu verwandeln, um so sein Bild des Exzentrikers und innovativen Künstlers zu bestätigen. Der Glamourkünstler ist weit davon entfernt, als Künstler Rebell oder *homo politicus* zu sein. Werte wie Individualismus und Narzissmus, die bei den Glamourkünstlern und somit in der Welt der Kunst zu finden sind, stehen stellvertretend für den allgemeinen Zustand der postindustriellen Gesellschaft.



Abb.8: Damien Hirst in Sotheby, London. Foto: ©Suzanne Plunkett. Reuters



Abb. 9: Damien Hirst neben seinem Kunstwerk. Foto: ©Konstantin Chernichkin. Reuters

VIERTER TEIL

STRATEGIEN DES ZYNIKERS

Verführung statt Skandal

Das Werk von Orlan vermittelt eine merkwürdige Faszination. Ihre Performance im Operationssaal verführt auf eine zauberhafte Art eine große Anzahl von Zuschauern. Orlan gestaltet eine neue Kommunikationsform zwischen dem Künstler und dem Publikum. Während der Operation zeigt Orlan den Öffnungsprozess ihres Körpers per Satellit. Die Bilder ihres blutenden und verletzten Körpers reisen virtuell zu europäischen und amerikanischen Kunstzentren und -galerien. Das Publikum kann per Fax oder über das Internet mit der Künstlerin kommunizieren oder seine Meinungen und Empfindungen senden. Später können ihre Fleischstücke, als Luxusobjekte verkapselt, zu hohen Preisen von wichtigen Sammlern erworben werden. Warum provoziert dieses Phänomen keinen Skandal?

Orlan hat den Raum des Operationssaals in eine originelle Multimedia-Show verwandelt. Im Operationssaal lässt sie zu, dass ihr Körper geöffnet wird, sie zeigt ihr Fleisch, und ihr Gesicht verwandelt sich. Während ihr Blut fließt, tanzen Performer um das Krankenbett. Der Raum verliert seine chirurgische, aseptische Eigenart und verwandelt sich in eine hybrische Zirkusdarstellung. Sowohl Orlan als auch die Ärzte tragen Kleider von Paco Rabanne oder Franck Sorbier, womit sie jedes Element in Bezug zum realen Leben verspotten. Die Gestalt des Arztes verwandelt sich in einen Clown, die des Patienten in einen Exhibitionisten; der Raum des Operationssaals ist ein vielfarbiger Ausbruch. Diese große Parodie wird simultan an die wichtigsten Kunstzentren weltweit übertragen. Das Ergebnis ist nicht der Skandal, sondern im Gegenteil wird ein Raum dargestellt, der ideal ist zur Unterhaltung und zum Vergnügen, der verführt und fesselt.

Die postindustrielle Gesellschaft des Kapitalismus des massiven Konsums ist eine Gesellschaft der Verführung. Die Verführung neigt dazu, den Konsum, die Organisationen, die Information, die Erziehung und die Gewohnheiten zu bestimmen. Diese Gesellschaft beschreibt sich als eine offene, vielfältige Gesellschaft, die die Wünsche der Personen berücksichtigt und die die Freiheit der Auswahl, die zum Wohlbefinden und zum Vergnügen führt, fördert. Die Verführung „gestaltet unsere Welt und formt sie, um anhand eines systematischen Prozesses der Personalisierung, der besonders darin besteht, das Angebot zu vervielfältigen und zu erweitern, mehr anzubieten, damit jeder mehr zu entscheiden hat, die ständige Gebundenheit durch die freie Wahl, die Gleichartigkeit durch die Vielfalt, die Enthaltsamkeit durch die Verwirklichung der Wünsche zu ersetzen“.⁴⁷ Der Begriff

⁴⁷ Lipovetzky, Gilles (2002): La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, S. 19: „[...] construye nuestro mundo y lo remodela según un proceso sistemático de personalización que consiste esencialmente en multiplicar y diversificar la oferta, en proponer más para que uno decida más, en substituir la sujeción uniforme por la libre elección, la homogeneidad por la pluralidad, la austeridad por la realización de los deseos.“ Übersetzung Valentina Torrado.

Verführung, aus dem Lateinischen *seducere*, bedeutet täuschen, die Wahrheit verlieren, mit sich nehmen, an sich zu locken.

Nach dem französischen Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard entnimmt die Verführung der Äußerung ihren Sinn und lenkt ihn von seiner Wahrheit ab. Die Verführung verursacht einen Verzauberungszustand und erweckt Besitzgefühle dem gegenüber, das verführt. Der aggressive Konsum hat dazu geführt, dass nur das Aussehen eines Gegenstandes interessiert, eine künstliche Darstellung, die durch hoch entwickelte Vermarktungstechniken angeboten wird, um deren Konsum durch das Begehren anzureizen. Irgendeine künstlerische, scheinbar „revolutionäre“ Produktion wird von den Mechanismen der Rekontextualisierung und der Resemantisierung eingebunden und gebändigt. Es sind soziale Mechanismen, die über die Einhaltung der Ordnung des Systems wachen. Eine scheinbar freie und zulässige Gesellschaft muss „alles sehen lassen“, „alles sagen lassen“ und „alles tun lassen“. Auf diese Weise überrascht nichts, man ist auf alles Mögliche vorbereitet. Die Kunstdarstellung ist der Raum des Übermaßes, in dem alles erlaubt ist. Sonntags kann ein Museum besucht werden, in dem man Freude an ausgestellten Exkrementstücken haben oder einen Film von Orlan sehen kann, der den Augenblick zeigt, in dem ihr das Fleisch abgeschnitten wird. Alles zum Preis einer Eintrittskarte ins Museum.

Die „Spektakularisierung“ der reellen Ereignisse, das Übermaß, die Sonderbarkeit der Form und ihre Neuigkeit sind nur ein Teil der Eigenschaften des Phänomens Orlan und der Kunstproduktion vieler anderer zeitgenössischer Künstler. Die Rekontextualisierung ist ein Legitimationsmechanismus, der durch die Aufnahme dessen in das System agiert, das eine Drohung darstellt, um es in einen positiven Wert, in ein angenommenes Material zu verwandeln. Die neuen zeitgemäßen Verführungsstrategien, die durch Werbung, Marketing und Merchandising vertreten sind, handhaben irgendein negatives Zeichen (Drohung: Zeichen einer Übertretung oder Stimmung einer Revolution), um es in ein positives, interessantes, exzentrisches Zeichen zu verwandeln. Und schließlich ist das Positive in der Logik des Konsums umfasst. „Die Konsumkultur verschlingt jedes übertretende Element, verwandelt es in etwas Wünschenswertes und gibt es wiedergekaut zurück. Die Übertretung von heute ist das kommerzielle Fernsehen von morgen.“⁴⁸

Alles ist zu erwerben, alles verwandelt sich in ein Produkt, das erwartet, konsumiert zu werden: die Kittel des Operationssaals von Orlan, die Kleider der Ärzte, die Schuhe, Fleischstücke, Bücher, Filme usw. Nach Baudrillard wird der Gegenwert eines Gegenstands schon nicht mehr im wirtschaftlichen Sinn bestimmt, sondern eher nach Mode- und Ansehenskriterien, die mit der Werbesprache verbunden sind. Die Künstler stellen Werke der „kodierte Übertretung“ her, die genauso wie ein

⁴⁸ Zitiert nach der spanischen Übersetzung. Kauffman, Linda (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Frónesis, S. 26: „La cultura del consumo devora cualquier cosa transgresora, la convierte en algo apetecible y la vuelve a escupir. La transgresión de hoy es la televisión comercial del mañana.“ Übersetzung Valentina Torrado.

Supermarktprodukt erworben werden können, aber zu einem ausgezeichneten Preis. Denn ein „exzentrisches und außergewöhnliches“ Kunstwerk zu hohen Kosten zu erwerben, verleiht dem Käufer einen „exzentrischen und außergewöhnlichen“ Stand, der eine ausgezeichnete Möglichkeit darstellt, sich von der Allgemeinheit zu unterscheiden. Worte von Paul McCarthy: „Meine Werke sind im Umlauf unter den Reichen und den Institutionen, die von ihnen beherrscht werden. Ironisch. Im Vergleich zu einer Filmproduktion ist meine Kunst nicht so teuer. Was geschieht, wenn ich mich mit dem Verkauf meiner Schöpfungen an Millionäre wohl fühle? Dieses hängt von ihren Zielen ab, davon, was sie mit ihrem Geld unternehmen und auf welche Weise sie es erhalten [...]“⁴⁹

Die Kunst des Skandals – die Kunst der Avantgarde oder die aktivistische Kunst der 70er und 80er Jahre – verursachte richtige „ästhetische Bomben“, durch die Tabuthemen herausgefordert wurden und die eine politische Wirkung erzeugten, die das kulturelle Unwohlsein und die sozio-politische Unzufriedenheit anzeigen sollten. Das Übertreten war die Waffe des Protests, da durch das Überschreiten der sozialen Regeln die Möglichkeit auftauchte, diese verändern zu können. Diese Art, die Unzufriedenheit zu vermitteln, wurde durch die Anwendung von Materialien ausgedrückt, die – da sie abgelehnt wurden (Abjekte) – eine Drohung für das herrschende System darstellten. Die Entwicklung eines Diskurses anhand des Abjekten war ein Weg, um eine soziale Struktur zu verspotten und die öffentliche Meinung zu demütigen.

In einem Produktionskontext (kapitalistische postindustrielle Gesellschaft), in dem die Marktregeln alle Lebensbereiche bestimmen, scheint das Interesse der zeitgenössischen Künstler eine andere Richtung zu nehmen. Von einer sozialen Apathie und einer Interesselosigkeit der sozialen Problematik gegenüber gekennzeichnet, fokussieren sich ihre Reden und Produktion, um den Marktregeln nachzugehen. Die Gestalt des „Glamourkünstlers“ produziert von einem anderen Punkt aus, sucht die Aufmerksamkeit der Massen auf sich zu richten, jedoch zum eigenen Nutzen. In der künstlerischen Szene herauszuragen und auf hohen Ebenen und mit Machtkreisen zu flirten, schienen die zwei wichtigen Ziele zu sein. Einige als „humanisierend“ verkleidete Diskurse versuchen Polemik zu erzeugen und damit zu überschreiten, aber zu welchem Zweck? Ist es heute möglich, in einer durch den Horror gesättigten Gesellschaft Debatten hervorzurufen?

Die vorgehend beschriebene heutige Gesellschaft erzeugt Mechanismen oder Einbeziehungsstrategien, die einen Destabilisierungsversuch verhindern und den Konsum von Kunstwerken irgendeiner Art fördern, besonders derjenigen, die sich als „abjekte“ abzeichnen.

Nachfolgend werden fünf „Strategien des Zynikers“ beschrieben, die ermöglichen, das Phänomen der Abschwächung des Provokationspotentials der abjekten Kunst aufzuklären. An erster Stelle werden die Parodie und die Verspottung von brutalen, gewalttätigen oder übertretenden Situationen und

⁴⁹ Interview mit Paul McCarthy von Virginie Luc. In: <http://www.elmundo.es/magazine/m82/textos/artes.html> (Abgerufen: 06.04.2012).

Bildern angesprochen. Die Parodie ist die Art, die Stimme des anderen wiederzugeben, auf eine spöttische und humoristische Art ein reales Ereignis nachzuahmen, sei es aus dem sozialen, politischen oder kulturellen Bereich. Eine Figur stellt eine schon vorhandene Tatsache dar, indem sie ironische Mittel wie die Phantasie⁵⁰ anwendet, um eine Meinung oder eine Äußerung zu dieser Tatsache auf eine übertretende Art mitzuteilen.

Sowohl die Parodie als auch die Verspottung vermutet eine starke Präsenz des Lachens und der Ironie, die der Verschlichtung der Elemente dienen soll, die Ernsthaftigkeit und Respekt erwecken; damit wird eine andere Auffassung des Phänomens zugelassen. Diese Abweichung ist anhand der „Spektakulisierung“ möglich. An dieser Stelle ist die Verwandlung der Wirklichkeit in eine groteske Darstellung gemeint; alles ist Teil eines Spiels von Sondereffekten, die die Realität in ein Theater umgestalten. Die Filmproduktion in Sets von Paul McCarthy ist ein deutliches Beispiel der Verzerrung der Wirklichkeit, ebenso die Anwendung von Materialien, die die körperlichen Flüssigkeiten oder Geschlechts- oder Brustprothesen nachbilden. Eine weitere Strategie, die mit den anderen eng verbunden ist, ist die Virtualität und Mediatisierung des Inhalts. Die Verwandlung der Wirklichkeit in Medienprodukte führt zur Verschwächung.

Man bedenke den Operationsprozess von Orlan. Die Augenblicke der Öffnung ihres Körpers verwandeln sich in Bilder, die durch verschiedene Träger offen geteilt werden, seien diese in Museen und Galerien ausgestellte Fotografien oder Videos, die online gezeigt werden. Die Technologie der Kommunikation stellt dem Publikum eine jeweils größere Vielfalt von Möglichkeiten zur Verfügung, die dazu führen, dass die Grenze zwischen der Wirklichkeit (Eingeweide) und der Virtualität verblasst, die die Provokationskraft des dargestellten Ereignisses infrage stellen. Der Verlust dieser Provokationsfähigkeit ergibt sich auch aus der visuellen Sättigung und dem Inhalt. Die Ekstase der ekelhaften oder gewalttätigen Horrorbilder und die ständige Wiederholung eines bestimmten Inhalts und Thematik tragen zur Gewöhnung und Vertrautheit bei. Der Horror verwandelt sich in Normalität, so sehr, dass wir ihm gegenüber unempfindlich werden. Schließlich soll auch die Phase der Legitimation seitens der Machtkreise (Galerien, Museen, öffentliche Institutionen, private Sammlungen) betrachtet werden, die Legitimation dessen, das eine Drohung darstellt. Die schnelle Einbindung und Annahme irgendeiner Darstellung in das System, die als Destabilisierungsfaktor betrachtet werden kann, ist anhand der Mechanismen der Rekontextualisierung und Resemantisierung des Inhalts – wie schon oben erwähnt – möglich. Die Resemantisierung ermöglicht eine Übertretungscodierung, das heißt, dass eine codierte Übertretung vorliegt. Die Codierung verwandelt den Inhalt in einen geteilten Code, und wenn er geteilt ist, ist er auch angenommen. Dieses ermöglicht, dass die negativen Zeichen (die noch nicht codiert sind) irgendeiner Darstellung in positive (geteilte und verständliche) Zeichen umgewandelt werden. Als positive Zeichen werden sie

⁵⁰ Ein Beispiel sind die mechanischen Skulpturen von Paul McCarthy, die George Busch mit einem verformten Körper beim Geschlechtsverkehr mit Schweinen zeigt.

dann in das System aufgenommen. Im Gegensatz hierzu war die Übertretung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts (und später der Wiener Aktionismus in seiner ersten Phase) ein „nicht codiertes Element“. Dadurch nahm die Möglichkeit zu, Skandale oder Polemiken zu verursachen. Aber da die Grenzen des Systems nach außen hin jedes Mal elastischer werden, ist es auch schwerer, diese zu übertreten. In einem System mit hyperflexiblen Grenzen, das Einbindungsmechanismen erzeugt, erreicht das Kunstwerk das Publikum, nachdem es einem Prozess der Beschwichtigung seiner Wirkungen unterzogen worden ist. Nachfolgend werden die Werke von zwei Künstlern, Orlan und Paul McCarthy, vorgelegt, beide anhand ihrer Darstellungen als polemische Künstler betrachtet. Jedoch handelt es sich um „codierte Übertretungen“, obwohl die angewandten Mittel im Vorfeld als radikale Mittel angesehen werden können.



Abb. 10: Orlan. "Successful Operation"- 4th Surgery Performance. Paris, 1991.

Und das Fleisch ist zur Ware geworden: Orlan

Die künstlerische Produktion der französischen zeitgenössischen Künstlerin Orlan beschreibt den Treffpunkt zwischen dem Realen und dem Virtuellen. „Carnal art“ ist der Rahmen, in dem Orlan ihre körperliche Mutilation betreibt. Der Körper der Künstlerin ist Ort der Intervention, der Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens. Dafür ließ sie neun chirurgische Eingriffe an ihrem Körper vornehmen. Ihre Obsession ist das Verhältnis zwischen Körper, Medizin und neuer (multimedialer) Technologie und Biotechnologie.

*„I am a multi-media, pluri-disciplinary and inter-disciplinary artist. I have always considered my woman's body as a privileged material for the construction of my work. My work has always interrogated the status of the feminine body, via social pressures, those of the present or in the past. I have indicated certain of their inscriptions in the history of art. The variety of possible images of my body has dealt with the problem of identity and variety [...]“*⁵¹

Durch ihr künstlerisches Schaffen provoziert Orlan eine Polemik auf sozialer Ebene, indem sie den Wert des weiblichen Körpers und der gängigen Schönheitsideale infrage stellt. Für Orlan ist Schönheit ein innerer Wert. Ihre Aktionen sollen Veränderungen auf sozialer Ebene provozieren.

Das Werk Orlans ist fragmentarisch und „unvollendet“, das heisst, es ist nicht in einem bestimmten Moment beendet, sondern es ist die Summe von multiplen, voneinander in Raum und Zeit unabhängigen Ereignissen. Orlan verändert ihr Gesicht, verändert ihr Aussehen, multipliziert ihr Ich und bedient sich in den Bildern bei Ikonen anderer Individuen aus anderen Zeiten (die Stirn der Mona Lisa, das Kinn der Venus von Botticelli). Ermöglicht wird dies durch die heutigen technischen Möglichkeiten. Auf ihrer Website heißt Orlan ihre Besucher mit dem Satz *„Discover my face“, „don't hesitate to click on me“* willkommen.⁵²

⁵¹ Wilson, S/ Onfray, M/ Stone, AR/ Francois, Orlan (1996): *Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel... This is my Body... this is my software...* London: Black Dog Publishing Ltd., S. 84.

⁵² <http://www.orlan.net> (abgerufen: 13.05.2010).



Abb. 11: Orlan zeigt ein Fleischstück ihres Körpers. ©Orlan, 2005.

Zwei Punkte charakterisieren ihr Schaffen:

Mediatisierung: Auch wenn die „reale Aktion“ innerhalb des OP-Saals stattfindet, erfolgt die mediale Vermittlung des Ereignisses in Form der visuellen Kommunikation. Der Zuschauer sitzt nicht im OP, sondern beobachtet die Aktion in künstlerischen Räumen (Galerien, Museen) oder im Internet. Orlan wird in der Tat operiert, aber durch die Konvertierung des Prozesses in ein multimediales Spektakel verschwimmen die Grenzen zwischen dem Realen und dem Virtuellen. Wie soll die *Live*-Teilnahme der Künstlerin im Fernsehen erwägt werden? Wirklichkeit, Simulation, Mediatisierung? Die Zurschaustellung des dargelegten Materials von Orlan (ihr eigener Körper) auf dem Bildschirm sucht den Zuschauer in eine Faszination/Ablehnung einzuschließen.

Multimedia: Die Projektionsfläche ist wie die verwendete Technologie unterschiedlich. In erster Linie werden digitale Bilder und Erzählformen des Kinos durch Video verwendet. Die Fotoserie *Self-Hybridation* wurde dank der Software *Morphing* hergestellt, die unendliche Variationen der Bildveränderung ermöglicht. Hier spielt Orlan mit der Veränderung ihres Bildes (Hybris der Identität) durch die Verwendung von Bildelementen anderer ethnischer Gruppen. In Orlans Arbeiten wird mit den üblichen Zeitläufen gebrochen; Gegenwart und Vergangenheit vermischen sich.

Jeder Schritt des Schaffens ist zeitlich vom anderen unabhängig:

- a) Der chirurgische Eingriff, verbreitet durch audiovisuelle Medien, die reale und nicht reale Zeit der Operation
- b) Fleischstücke ihres Körpers (in hermetischen Kapseln), die in verschiedenen Kunsträumen weltweit gezeigt werden (siehe Abb. 11)
- c) Die postoperativen Fotografien in Galerien und Kunstsammlungen (siehe Abb. 13)
- d) Orlan, sich selbst präsentierend, im Fernsehen
- e) Fotoserien, die von Orlan nach der Operation digital verändert wurden (Self-Hybridation)

Das Abjekte wird von Orlan auf folgende Weise dargestellt:

- Das Animalische wird anhand von Silikonhörnern und Wülsten in ihrem Gesicht dargestellt. Die Verkenkung der öffentlichen Grenzen wird durch die übermäßige Anwendung der Chirurgie zum eigenen Nutzen, durch die Öffnung ihres Körpers und anhand der Umwandlung des privaten Operationssaals offen gezeigt.
- Das Ekelhafte: Exhibitionismus ihres offenen Körpers während und nach der OP. Folgeerscheinungen der Chirurgie (Augenhämorrhagie, Anschwellungen, blaue Flecken).
- Beziehung Grenze/Übermaß:

1) Übermaß als Inhalt dargestellt: das Monströse

Übermäßige Anwendung der Chirurgie zu ihrem eigenen Nutzen, Zurschaustellung vor Publikum bei der Öffnung ihres Körpers, Verwandlung des privaten Operationssaals in einen öffentlichen Raum. Ein offener und verstümelter Körper. Die Fleischstücke werden verkapselt und in den wichtigsten Kunstzentren der Welt ausgestellt. Ihre positive Stimmung bei der Zurschaustellung ihres monströsen Gesichts. Orlan beim Lesen eines Buchs oder bei der Maniküre, während ein Skalpell ihre Haut zerschneidet.

Asymmetrische Gesichtszüge, körperliche Missbildung, Anschwellen des Mundes, ihre Wangenknochen fast an die Grenze reduziert, Verbreiterung ihrer Ohren. Nach der OP wird ihr Gesicht mit und ohne Bandage gezeigt: geschwollen, violett, verzerrt, nicht wiederzuerkennen. Ständige Metamorphose ihres Körpers.



Abb.12: Orlan während der OP-Performance



Abb.13: Porträt nach der OP "7th Surgery-Omnipresence"

2) Übermaß als Darstellungsstruktur:

Die Darstellungsform oder -struktur des Übermaßes zeigt sich anhand des Operationssaals, der von Elementen gefüllt ist, die sich dem traditionellen Konzept widersetzen:

a) Ein vielfarbiger Raum: bunte Wände, die mit Fotografien von Orlan im Verlauf vorheriger chirurgischer Prozesse und von weiblichen repräsentativen Figuren dekoriert sind. Obst (Orlan isst Trauben während einer ihrer Operationen), römische Sockel, Kreuze, Journale, Fernsehgeräte, durch die ihre Operationen übermittelt werden, Scheinwerfer, die im Theater verwendet werden.

b) Anwesende Figuren: Neben den Chirurgen befinden sich Tänzer im Raum, Männer, die verkleidet um das Krankenbett performen.

Die Ärzte: Orlan arbeitet mit Kleidern von Designern wie Paco Rabanne, Charlotte Calberg und Franck Sorbier. Die Ärzte tragen nicht den traditionellen Kittel der Operationssäle, sondern extra für sie entworfene Kleider; schillernd silberne Kleider, Tauchbrillen, farbig gestreifte Mützen, Overalls. Die

Patientin Orlan trägt ein Prinzessin-Schnitt-Kleid, silbernes Kleid, schwarz-weißes Kleid mit aufgedruckten Songtexten, ihre farbigen Haare erinnern an die Vögel.



Abb. 14: Orlan mit Naseprothese

1) Übermaß als Genuss einer Darstellung:

Orlan erarbeitet ihren Diskurs und legt ihn dem Publikum vor, sie überträgt den gesamten Operationsprozess durch mediatisierte Bilder über visuelle (Internet, Bücher, Papierware) und audiovisuelle (Video) Mittel. Die Bilder reisen wiederholt von einem öffentlichen Raum zum anderen. Das Publikum sammelt sich, um das monströse Ereignis durch die Augen zu empfangen/konsumieren.

Wie Bataille behauptet, will ein Tabu gebrochen werden. Die Anwesenheit des Tabus und die Aufforderung, es zu übertreten, sind im Werk von Orlan präsent. Orlan ist es bewusst, dass die Zurschaustellung ihres offenen Körpers, die Mediatisierung ihrer Chirurgie (Chirurgien-Performance) aus launisch-ästhetischen Gründen eine Herausforderung für manche ethischen Werte ist. Das Werk von Orlan ist mit dem Abjekten durch das Umgehen mit der Obszönität⁵³ im ständigen Spiel zwischen Schmerz und Horror verbunden. Anhand dieser Konzepte spielt Orlan mit den Grenzen des sozial Erlaubten, indem sie neue ästhetische Richtlinien für die Verarbeitung von Diskursen vorschlägt.

Orlans künstlerischer (politischer) Diskurs und die vermeintlichen Folgen für die Gesellschaft werfen einige Fragen auf. Das Ziel ihrer Arbeit ist es, den Zustand des weiblichen Körpers in unserer heutigen Gesellschaft zu hinterfragen und somit durch die „Carnal Art“ eine Befreiung des Körpers zu erreichen. Jedoch bedarf es, um ihre soziale Anklage zu benennen und zu kommunizieren, multimedialer Flächen, die Kraft ihrer Natur im Moment der Verbreitung in der Aussage abschwächend wirken. Die Bilder „re-präsentieren“ – und „präsentieren“ nicht – eine Realität. Wenn das Ergebnis ein mediatisiertes Werk ist, welches ist dann die künstlerische Wirkung ihres politischen Diskurses und, nicht zuletzt, welchen Sinn hat ihre Arbeit – ist sie wirklich subversiv?

Die Totalität von Orlans Arbeit lässt sich als multimediales Spektakel definieren: Der Chirurg repräsentiert nicht mehr einen privaten und aseptischen Raum. Er wird überschwemmt von Objekten und Performern, die agieren, während Orlan operiert wird. Chirurgen und die Künstlerin tragen Kleidung berühmter Modeschöpfer, und während Teile ihres Körpers herausgeschnitten oder Einschnitte in ihre Haut vorgenommen werden, blickt sie lächelnd in die Kamera oder liest ein Buch.

In der „Orlan-Welt“ löst sich der konventionelle Operationssaal von seinem natürlichen Kontext, das heißt, dass er sich dekontextualisiert, um sich im Raum der Kunst Operationssaal-Theater zu rekontextualisieren. Das Bild des Operationssaals als aseptischer grün-weißer Raum mit wenigen vorhandenen Elementen verwandelt sich in einen vielfarbigen Raum: bunte Wände, die mit Fotografien von Orlan im Verlauf vorheriger chirurgischer Prozesse und von weiblichen repräsentativen Figuren dekoriert sind. Der chirurgische Akt verwandelt sich in eine künstlerische Performance. Die Aktion, die im Operationssaal dargestellt wird, ist nicht eine einfache Chirurgie, es handelt sich um eine Chirurgie mit performativen Elementen: die Anwesenheit von Tänzern, die sich durch den Operationssaal bewegen, Gegenstände, die nicht in einen Operationssaal gehören (ein Totenkopf, Bücher, Theaterscheinwerfer, Obstkörbe, Fernseher, Poster, farbige Mützen); diese Gegenstände gehören eher der Showwelt an. Diese Show hat auch ihr Publikum, die Operation wird im Fernsehen und im Internet simultan übermittelt. Die Kleidung ist ebenfalls ein sehr wichtiges Element. Anhand der Kleidungsstücke kann der beachtliche Bruch sowohl der Arztfigur als auch der

⁵³ Der Begriff „obszön“, *ob scenus*, deutet auf das, was sich außerhalb der Szene befindet und daher nicht gezeigt werden darf.

Patientin visualisiert werden: die sorgfältige Auswahl der bekannten Designer wie Paco Rabanne oder Franck Sorbier, um sowohl Orlan als auch die Ärzte zu bekleiden.

Die denotative Ebene eines Operationssaals in seinem normalen Kontext sind: Chirurgieinstrumente wie Skalpell, Operationsbett, besondere Lichter. Von den denotativen Zeichen eines Operationssaals in der Orlan-Welt lassen sich unterschiedliche konnotative Werte ableiten. Sowohl die Geräte und die ärztlichen Instrumente wie das Skalpell, das Operationsbett, die Spritzen sowie die abjekten Elemente wie das Blut, das dargelegte Fleisch, der Schnitt, die Wunden erzeugen im täglichen Kontext Konzepte wie:

- Leiden, Tod, Krankheit

Die Chirurgie-Performances der Orlan-Welt erzeugen Konzepte wie:

- Vergnügen, Unterhaltung, Freiheit

Diese Konzepte ernähren sich von der eigenen Empfindlichkeit und Erfahrung der Künstlerin, die sich als Hauptfigur des Ereignisses dieser Serie von Konzepten anschließt und sich mit glücklichem und vergnügtem Gesicht zeigt (siehe Abb. 13), während aus ihrem Körper das Blut fließt und er verstümmelt wird. Positive Gesten wie ein Lächeln oder Gleichgültigkeit (sie liest Bücher, während sie geschnitten wird) vermittelt den Eindruck, als sei die Chirurgie etwas Lustiges und verursache keinen Schmerz (siehe Abb. 15). Und gleichzeitig ergibt sich aus dem Gefühl der „Schmerzlosigkeit“, verbunden mit der Möglichkeit des freien Ausdrucks innerhalb des Operationssaals, das Freiheitskonzept. Daraus ergeben sich folgende Formeln:

Offenes Gesicht der Künstlerin (das Abjekte) + Lächeln = Genuss

Blutiges Gesicht der Künstlerin (das Abjekte) + farbige Kleider + Theaterscheinwerfer + bunte Mützen = Unterhaltung

Gesicht der Künstlerin während des Schnitts (das Abjekte) + sie vermittelt positive Gefühle = Vergnügen

Die Rezeption der Orlan-Produktion kann als positiv betrachtet werden, nicht nur weil sich ihre Produktion legitimiert, indem sie in den wichtigsten Museen der Welt zur Schau gestellt wird, sondern weil das Endergebnis konnotative Werte darstellt wie den Genuss, die Unterhaltung und die Freiheit. Außerdem verwandelt sich, wie schon erwähnt, das gesamte Orlan-Universum in ein soziales Konsumprodukt, das durch die Digitalisierung oder Satellitenübertragung bis hin zur Anwendung und dem Verkauf der in ihren Operationsperformances getragenen Kleider, Videos, Fotosammlungen, Karten, Poster, Werbungen, Interviews, Teilnahme an *Talkshows* reicht.

Ihr gesamtes Werk, einschließlich ihrer selbst, ihres Fleisches und ihres Bluts sind auf dem Kunstmarkt zu einem ausgezeichneten Preis im Umlauf (ein Teil ihres Werks befindet sich im Zentrum *George Pompidou* in Paris und ist von dem Museum für eine hohe Geldsumme erworben worden). Orlan verkauft nicht nur ihr Werk, sondern sie stellt Werbeprodukte und deren Vertrieb her, um mehr Verkauf zu erzeugen. Daraus kann man erschließen, dass Orlan und ihr Werk legitimiert sind. Man kann feststellen, dass in diesem Raum das Übertreten nicht verurteilt wird, sondern sie findet im Gegenteil einen Raum, in dem sie angenommen und willkommen ist.



Abb. 15: Orlan, "Fifth Surgery-Performance called Operation- Opera", 1991, Paris.

Parodieren des Ekels: Paul McCarthy

„Ich habe nie gedacht, dass meine Kunst irgendjemanden oder irgendetwas heilen könnte: weder mich selbst noch die Menschheit oder unsere Gesellschaft. Vielleicht handelt es sich um eine Anklage, aber ich weiß nicht, bis zu welchem Punkt meine Kunst das Publikum berührt. Ich weiß nicht, ob es damit etwas gewinnt oder verliert [...]“⁵⁴
(Paul McCarthy)

Ein riesiger Haufen Hundekot befindet sich im Garten des Museums in Belgien. Es ist die 15 x 34 Meter messende aufblasbare Installation „Shit Pile“ des US-amerikanischen Künstlers Paul McCarthy. Kenner zeitgenössischer Kunst überrascht diese Darstellungsform nicht. Bereits seit Mitte der 70er Jahre ist McCarthy für seine drastischen und provokativen Arbeiten bekannt, bei denen er Materialien nutzt, die Körperflüssigkeiten simulieren, oder deformierte Körper schafft, die masturbieren oder sich selbst quälen. Die menschliche Degradierung, Mutilation, das Exkrementale und die Perversion sind ein Leitmotiv seiner Arbeit, bei der er verschiedenste Ausdrucksformen nutzt (Video, Performance, Skulpturen, essbare Objekte wie Schokolade, Fotografie) und die er durch das Malen mit seinem Penis, dem Kopulieren von rohem Fleisch in Unterwäsche oder durch das Einführen einer Barbiepuppe in seinen Anus in „Grand Pop“ (1977) umsetzt.

Sein künstlerischer Diskurs ist eine permanente Parodie auf die US-amerikanische Fernsehwelt, von Disneyland und seinen Protagonisten. Die McCarthysche Welt bedient sich der Sprache des Fernsehens, der Werbung und der Ideen des „American way of life“, um sie auf drastische und pervertierte Weise zu transformieren. Er attackiert die Ikonen der kapitalistischen Welt wie den Nikolaus oder Repräsentanten des Showbusiness wie Michael Jackson. Es interessiert ihn, wie die Medien das individuelle Verhalten beeinflussen, und spottet darüber. Die Arbeitsweise von Paul McCarthy ist ein ähnlicher Prozeß wie der im Werk von Orlan. Orlan geht von einer Realität der vermeintlichen Schönheitsideale aus, um diese zu demaskieren und ins Häßliche zu verkehren. McCarthy bedient sich der Idealität der Hollywood- und Disneywelt, um sie in eine „furchtbare Realität“ zu verwandeln. Diese Idealität der Schönheit, des Glücklichen und der Freude wird durch das Mittel der Parodie zum Häßlichen, zur Lüge und zum Humor. Dem Operationssaal von Orlan setzt er Filmszenen entgegen, die er selbst in Szene setzt. Die dekontextualisierten Persönlichkeiten aus Politik und Showbusiness werden so exzessiv dargestellt, bis sie sich in groteske und obszöne Gestalten verwandeln: kleine Körper, Köpfe, Penisse und riesige Nasen. In „Train Mechanical“ wird beispielsweise Ex-Präsident George Bush als ein mit Schweinen hurender, deformierter rosa Körper dargestellt; in „Santa Butt Plug“ stützt sich ein Nikolaus auf einen total überproportionierten Penis.

⁵⁴ Interview mit Paul McCarthy von Virginie Luc. In: <http://www.elmundo.es/magazine/m82/textos/arte.html> (abgerufen: 06.04.2012). Aus dem Spanischen von Valentina Torrado.

Eine Simulation zu nutzen ist typisch für seine Arbeit. So parodiert er Alltagserlebnisse wie die vermeintlich wunderbare Disneywelt und verwandelt sie in einen wahren Alptraum. Er benutzt alle möglichen klebrigen Materialien wie Ketchup, Mayonnaise und Schokolade, um Körperflüssigkeiten darzustellen und sie theaterähnlich als sexuelle Handlungen sadomasochistisch und pornografisch in Szene zu setzen. Sowohl seine Skulpturen als auch die Installationen zielen darauf, beim Betrachter eine unmittelbare körperliche Reaktion hervorzurufen. McCarthy kreiert Szenen des Alltags, um darüber zu spotten. Das Groteske und Ekelhafte assoziiert mit dem Sexuellen ist ein Kernpunkt in der Arbeit des Künstlers. Der Körper wird als Sammelplatz aller Ängste, Obsessionen und Konflikte in unserer Gesellschaft benutzt.



Abb. 16: Paul McCarthy. "Grand Pop", 1977 ©Paul McCarthy.

Die Präsenz des Abjekten in der „McCarthy-Welt“

Das Monströse: Die kindlichen Figuren und Szenen der Disney- und Hollywood-Welt sowie auch der politischen Welt werden in schreckenerregende und teuflische Figuren verwandelt: Clowns, Barbie, Piggy, Popeye, Heidi, Nikolaus, Pinocchio, Schneewittchen und die sieben Zwerge; Schauspieler, Politiker wie Bush, Arafat oder Bin Laden. Er benutzt diese Figuren, um die sexuellen Tabus deutlich zu machen – durch traumatische Situationen, inspiriert von der Hollywood-Filmwelt und der Konsumgesellschaft.

Das Groteske: Masken, Kostüme, Perücken, falsche Brüste, männliche Genitalprothesen, Puppen, Clowns: disproportionierte und hässliche Figuren.

Das Ekelhafte: Ketchup und Mayonnaise werden als Körperflüssigkeiten (Blut, Samen, Urin) benutzt.

Das Obszöne: Kopulation, Masturbation, Orgien und Sadomasochismusszenen. Das Malen mit dem Penis und das Einführen einer Barbiepuppe in seinen Anus.



Abb. 17: Paul McCarthy. „Basement Bunker“, 2003. Performance, Video, Installation.

Fiktive Gewalt, virtuelle Brutalität – alles in einem Theaterspektakel, in dem der Zuschauer mit unangenehmen Themen, Situationen und Emotionen verführt wird. Es wird ein Raum der thanatischen und libidinösen Katharsis geschaffen, ein „Raum der Chora“, in dem die Form zu fehlen scheint. Seine Aktionen erinnern an etwas Karnevaleskes – das Lachen, der Spott und das Groteske sind die zentralen Elemente der Analyse, wie sie der russische Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Bachtin in „Rabelais und seine Welt“⁵⁵ formuliert. Das Bachtinsche Konzept der Karnevalisierung verbindet sich direkt mit dem Konzept der Parodie. Beide nutzen die gleichen Mittel, um sich über die offiziellen Werte einer Gesellschaft lustig zu machen. Die Karnevalisierung erlaubt es, den Freiheitswunsch erlebbar zu machen. Es ist ein einzigartiger politischer Moment, der sich in der Sehnsucht des Menschen nach Freiheit offenbart und der in einem Spiel der vertauschten sozialen Rollen versucht, die herrschenden Hierarchien herauszufordern und die Macht zu stürzen. Der McCarthysche Karneval ist ein ludischer Exhibitionismus, und McCarthy ist hier mehr der Clown als ein Schamane. Die permanente Suche nach Provokation ist eine Form, das Tabu deutlich zu machen und nicht zu zerstören. McCarthy betont, dass seine Arbeit keine Demonstration der realen Gewalt sei, sondern dass es sich um eine kinematografische fiktive Gewalt handele. Diese Simulation und Fiktion werden durch Tricks erreicht wie Prothesen, Puppen oder Substanzen, die Blut oder andere Körperflüssigkeiten simulieren – und das in einem brutalen, fiktiven und virtuellen Spektakel.

Der Künstler präsentiert sich als Clown, der absurde und groteske Aktionen aus einer humorvollen Perspektive realisiert, um die Gewalt der Massenmedien lächerlich zu machen. Seine ersten Performances zielten mehr auf eine direkte Konfrontation, d.h. die Brutalität, die Gewalt als ein direkter Angriff auf das Ich, in obszönen und extremen Situationen gegen seinen Körper und gegen den anderer. Der Raum seiner Aktionen verwandelte sich in Orte der Katharsis hin zu einem radikalen Exhibitionismus des eigenen Körpers. Seine letzten Arbeiten zielen mehr auf die Konfusion zwischen der Realität und der Illusion. Die absurden, ironischen, clownesken und grotesken Darstellungen kritisieren und parodieren nach eigener Aussage die Volkskultur, insbesondere die Hollywood- und Disneywelt sowie die Sitcoms im US-amerikanischen Fernsehen. Die von McCarthy kreierte Kunstwelt erreicht den Zuschauer nach mehreren Etappen der „Beschwichtigung“. Die Mediatisierung und Theatralisierung im besten Hollywood-Stil in Verbindung mit dem Grotesken und der Parodie birgt die Gefahr, dass vom eigentlich provokativen Potential des Kunstwerks bloß Unterhaltung übrig bleibt.

⁵⁵ Bachtin, Michail (1995): Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp



Abb. 18: Paul McCarthy. "Train Mechanical", 2003-2009. ©Paul McCarthy.



Abb. 19: Paul McCarthy and Damon McCarthy, Caribbean Pirates (Houseboat Party), 2001-2005. Foto: Ann-Marie Rounkle

Tabelle IV – Paul McCarthy/Orlan

PAUL MCCARTHY	
Werk: Technik	Performance, Video, Fotografie, Aktionen, Skulptur, Objekte, Malerei, Zeichnung
Manifestation des Abjekten	<p>Das Monströse: Kindliche Figuren und Szenen der Disney- und Hollywood-Welt wie auch der politischen Welt werden in schreckenerregende und teuflische Figuren verwandelt: Clowns, Barbie, Piggy, Popeye, Schauspieler, Politiker</p> <p>Das Groteske: Masken, Kostüme, Perücken, falsche Brüste, männliche Genitalprothesen, Puppen, Clowns. Disproportionierte und hässliche Figuren</p> <p>Das Ekelhafte: Ketchup und Mayonnaise als Körperflüssigkeiten (Blut, Samen, Urin). Die Figuren (Paul McCarthy) wälzen sich im Müll.</p> <p>Das Obszöne: Pornoszenen, Kopulation, Masturbation, Orgien und Sadomasochismus. Das Malen mit dem Penis und das Einführen einer Barbiepuppe in seinen Anus</p>
Ausstellungsorte/ Kontexte der Rezeption	Kunstgalerien, Museen, private Sammlungen, Kunstbiennalen, Webseiten, Mass media. McCarthy baut Filmsets auf.
Künstlerische Selbstdarstellung	Grotesk, Clown, Exhibitionist, Schauspieler
Optionale Interpretation 1	Virtuelle und fiktive Brutalität. Multimediales Spektakel, Verspottung, Theatralisierung, Exhibitionismus, Simulation, Parodie, Sarkasmus, Humor
ORLAN	
Werk: Technik	Performance, Fotografie, Aktionskunst
Manifestation des Abjekten	<p>Das Animalische: Sylikonhörner im Gesicht. Nasenprothese. Bunte Haare wie ein Vogel</p> <p>Das Ekelhafte: Exhibitionismus ihres offenen Körpers während und nach der OP. Folgererscheinungen der Chirurgie (Augenhämorrhagie, Schwellungen)</p> <p>Das Monströse: Übermäßige Anwendung der Chirurgie zu ihrem eigenen Gewinn. Öffentliche Zurschaustellung ihres Körpers. Blutender und verstümelter Körper. Die Fleischstücke ihres Körpers (verkapselt) reisen zu Kunstzentren und werden ausgestellt und verkauft.</p> <p>Asymmetrische Gesichtszüge, körperliche Missbildung, Ornamente auf ihrem Kopf, Anschwellen des Mundes und ihre Wangenknochen fast an die Grenze reduziert, Verbreiterung ihrer Ohren</p>
Ausstellungsorte/ Kontexte der Rezeption	Kunstgalerien, Museen, private Sammlungen, Kunstbiennalen, Webseiten, Mass media
Künstlerische Selbstdarstellung	Exzentrikerin, Exhibitionistin, Schauspielerin, Clown, Grotesk
Optionale Interpretation 2	Multimediales Spektakel, Exhibitionismus, Theatralisierung: Publikum vor dem medialisierten Kunstwerk
INTERPRETATION	
Lachen, Unterhaltung, Legitimation/Akzeptanz/Assimilierung = Verführung, Genuss, Konsum	

FÜNFTER TEIL

PROJEKT SCHLAFBOX

Projekt Schlafbox: Rekontextualisierung des Abjekten

„Es ist nun einmal so, daß dort, wo Müll ist, Ratten sind, und daß dort, wo Verwahrlosung herrscht, Gesindel ist. Das muß in der Stadt beseitigt werden.“⁵⁶

(Berliner CDU-Fraktionschef Klaus-Rüdiger Landowsky.

Je mehr sich ein Mensch einem Tier annähert, desto hässlicher wird er und desto unerträglicher wird sein Geruch. Je weniger er besitzt, desto weniger ist er in der Lage, sich den Regeln einer extremen kapitalistischen Gesellschaft zu unterwerfen. Das heißt, „das Haben“ wird zum Faktor der „Differenzierung“ und der „Abjektion“. Die Obdachlosigkeit ist in der hypermodernen Gesellschaft die extremste Form der sozialen Ausgrenzung. Der französische Philosoph Michel Serres weist in seinem Essay „Das eigentliche Übel“ auf die Tatsache hin, dass das Fehlen eines Daches die Integrität des Individuums infrage stellt und seinen Eintritt in die animalische Welt vorzeichnet.

Was trennt Menschen, die auf der Straße schlafen, von denen, die in einem Haus wohnen? Es trennt sie das Verb „haben“; „haben“ hat den gleichen Ursprung aus dem Lateinischen wie „wohnen“ (*habere*): „Ich wohne, also habe ich.“⁵⁷ Nach Michel Serres symbolisieren Uterus, Bett und Grab die drei wichtigsten Räume des menschlichen Wesens. Wenn die Mitte der Kette fehlt, fehlt das „Bett“, die Nische, in die sich der Mensch in den Schlaf zurückzieht, in der er seine seelische Ruhe sucht, in der er zerbrechlich sein kann. Wenn dieser Raum nicht existiert oder „das Dach über dem Kopf“ gefährdet ist, verliert der Mensch die wesentlichen Eigenschaften und wird als „arm und elend“ kategorisiert und abjektiert. Das menschliche Elend markiert die Grenze des Lebens: „die, die wohnen, haben; die, die keinen Ort bewohnen, haben nichts ... sie fallen hinter die Tiere zurück“.⁵⁸ Das Konzept „Tierhaftigkeit“ wird von George Bataille als eine Eigenschaft des Abjekten dargestellt. Tierhaftigkeit erzeugt beim anderen starke Zurückweisung und das Gefühl der Unmöglichkeit eines Miteinanderlebens. Das Animalische als Manifestation des Abjekten verbindet das Widerliche und das Monströse. „Der Tiermensch“ ist ein Hybrid, der die Kategorie Mensch verlassen hat und vom System ausgeschlossen wurde, da ihm auf sozialer Ebene die Mittel fehlen, um dazuzugehören. Er repräsentiert den „sozialen Tod“ und besitzt ein hohes symbolisches Verseuchungspotential. Als Störfaktor wird der Marginalisierte zu einem „gefährlichen Wesen“. Das soziale System entwickelt seine eigenen Verteidigungsmechanismen vor jeglichen destabilisierenden Symptomen. Wenn über

⁵⁶ Berliner CDU-Fraktionschef Klaus-Rüdiger Landowsky spannte in einem Satz den Bogen von der Müllbeseitigung hin zur Entfernung unerwünschter Personen aus dem urbanen Raum. In: Der Spiegel, Ausgabe 24/1997, S. 49.

⁵⁷ Serres, Michel (2009): Das eigentliche Übel. Berlin: Merve Verlag, S. 14.

⁵⁸ Serres, Michel (2009): Das eigentliche Übel. Berlin: Merve Verlag, S. 18.

einen Obdachlosen gesprochen wird, assoziiert man ihn unmittelbar mit einem kranken, schmutzigen, schlecht gekleideten Menschen, der das soziale Umfeld mit seinem Gestank kontaminiert und der wie ein Tier an irgendeiner Straßenecke schläft. Dieser „Tiersch“ wird von unseren Blicken gemieden, damit wir nicht in Gefahr geraten, Betroffenheit zu empfinden und eingreifen zu müssen. Seine Anwesenheit perturbiert unsere Identität und wird dadurch abjektiert. Er wird zum Abjekten.

Die Herausforderung des Projekts Schlafbox besteht darin, eine Strategie zu entwickeln, die durch ein Kunstobjekt einen Raum der Debatte in einem sozial narkotisierten Umfeld schafft. Das im dritten Teil der vorliegenden Arbeit beschriebene hyperkapitalistische System resemantisiert alle Ausdrucksformen, um es in ein Konsumprodukt zu verwandeln. Das Abjekte, durch die Logik des Konsums aufgesaugt, verliert sein provokatives Potential.

Das Projekt Schlafbox hinterfragt, ob es durch Kunst heute noch möglich ist, eine soziale und politische Debatte zu provozieren. Das Ziel des Projekts ist die Verarbeitung der sozialen Problematik der Obdachlosen durch die Kunst. Aus dieser Motivation heraus wurde der Entwurf einer „Kapsel“, einer Schlafbox,⁵⁹ entwickelt. Die Kunst präsentiert sich hier (aus einer theoretischen Perspektive) in Form der Schlafbox als aktiver Vermittler zwischen zwei unterschiedlichen sozialen Ebenen: den Ausgegrenzten (gesellschaftliche Randgruppen/ Obdachlose) und den Ausgrenzenden.

Das Projekt basiert auf zwei Strategien: einmal auf der Rekontextualisierung des Abjekten durch die Kunst in Form eines ästhetischen Objekts und zum anderen durch die Nutzung des urbanen Raums, der nicht ein Raum der Legitimation des Abjekten ist. Die Ästhetisierung des Objekts (Schlafbox) wird ein sichtbares Element im urbanen Raum sein. Je auffälliger das Design des Objekts, desto größer wird die Konfrontation mit dem Abjekten sein. „Wir passen nicht ins Bild der Stadt. Berlin ist sexy und Wowereit will uns nicht sehen.“⁶⁰ In dieser Aussage manifestiert sich die Unterscheidung zwischen „wir“ und „ihr“ – zwei verschiedene soziale Ebenen und die Markierung der Abjektion: „will uns nicht sehen“ – was nicht in der Lage ist zu erscheinen, bleibt verborgen, bleibt abjekt. Das Pronomen „wir“ repräsentiert das Hässliche, das Stinkende, das Elende. Der Name „Wowereit“ steht für die Macht und die Wohlhabenden der Stadt. Die Schlafbox symbolisiert den Treffpunkt zwischen zwei widersprüchlichen Erfahrungen: das Ekelhafte und das Schöne, das Schmutzige und das Saubere, das Animalische und das Menschliche. Hier entsteht der Konflikt. Die Sichtbarkeit des Phänomens der Obdachlosigkeit im urbanen Raum wird durch die Gestaltung eines schönen Objekts erreicht, das auf den ersten Blick in das Stadtbild integriert zu sein scheint.

⁵⁹ Die Schlafbox soll in einem isolierenden, schlag- und feuerfesten Polycarbonat gefertigt werden, das leicht zu reinigen ist und vor allem auch einfach in eine Serienfertigung gehen kann. Sie gibt einem Erwachsenen und einem Hund eine Mindestqualität an Übernachtungskomfort. Sie schützt vor Regen, Kälte und Gewalt und bietet eine Grundmaß an intimer Wohnmöglichkeit.

⁶⁰ Gespräch mit Lars, Verkäufer des „Straßenfeger“, Berlin, Oktober 2012.

Dennoch, die Installation der Schlafboxen im öffentlichen Raum (nicht legitimer Raum) und ihre Benutzung durch Obdachlose symbolisieren die Kontamination der urbanen Ästhetik und legen zwei Perspektiven frei: Sauberkeit und Ordnung einerseits und Not und Notwendigkeit andererseits. Die Rekontextualisierung kennzeichnet einen Integrationsprozess. Das Projekt baut auf die Verbindung dieser beiden widersprüchlichen Perspektiven, das Abgelehnte und das Akzeptierte, das Legitimierte und das nicht Legitimierte.

So wird das Abjekte auf sozialer Ebene funktional und produktiv, weil es den Raum einer Debatte schaffen kann. Das Kunstobjekt wird so zum Instrument der scheinbaren Aufhellung eines unangenehmen Hintergrunds. Die Parallelwelt der Obdachlosen wird in die Gesellschaft zurückgeschoben. Die Schlafboxen, für jeden sichtbar und erfahrbar, erobern einen Teil des gemeinsamen sozialen Raums. Interessant scheint hier die Analyse zweier gegensätzlicher Ansichten des Problems zu sein: einerseits „die Obdachlosen“, die die Schlafboxen zum Schlafen benutzen und sie als eine Art Kontamination für die urbane Ästhetik deuten – andererseits ein eher ästhetischer Blick, der diese Tatsache als eine grausame Ästhetisierung sieht. Die Elenden „infizieren“ das Herz der Stadt, aber in Form eines luxuriösen Objekts. So wie Graffiti in die städtischen Wände eindringen, verletzen die Boxen die Augen der „anderen“ und missbrauchen die Ästhetik Berlins. Die Schlafboxen symbolisieren eine neue Art von Graffiti, eine vorübergehende Markierung, die die Idee des Ekels evoziert. Durch die abstoßende Aura markieren die „Boxbewohner“ ihr Territorium, sie wollen einfach „dazugehören“. Dieser Wille zu besitzen, auch nur vorübergehend, erlaubt den Menschen die Bestätigung des Rechts auf Eigentum im kollektiven Raum. Diese gewaltige Aneignung des urbanen Raums bricht mit dem Konsens des gemeinsamen sozialen Raums zusammen, welcher vorübergehend aufhört zu existieren. Wie die Tiere ihr Revier mit Kot und Urin markieren, machen es die Obdachlosen mit ihren Körpern, ihrem Privatleben, ihrem Dasein als ein Symbol des Abschaums. Der Körper (das Eigentliche, das Organische) dient als Träger mehrerer Symbolismen, dies evoziert hier Werte von Sauberkeit und Schmutz. Aus der Ferne lesen „die anderen“ mit dem Geruch das Zeichen des Schmutzes. Es gibt eine Entfernung; der gemeinsame Raum bricht zwischen dem Unreinen und dem Reinen. Das Schmutzige sind alle Körper, die die Boxen bewohnen.

„Die Stadt gehört allen!“ war das Motto einer Pro-Bettler-Demo in Hamburg 1997 gegen die Entfernung von Obdachlosen und Armen aus den Innenstädten. Die Rekontextualisierung des Abjekts symbolisiert hier den Kampf der Kolonisierung von gemeinsamen Räumen.

Tabelle V

	Rekontextualisierung des Abjekten (Obdachlosigkeit)			
	Installation Schlafbox (Kunstobjekt)	Optionale Interpretationen	Optionales Ergebnis	Antizipative Situationen (Interpretation)
Alltagsraum Stadtraum	Bewohnen der Boxen von Obdachlosen	Gewalttätige Aneignung des sozialen Raums Visuelle Verseuchung der urbanen Ästhetik der Stadt	Sichtbar- machung Konfrontation	Konflikt Diskussionsraum Widerstand Keine Akzeptanz der Nachbarschaft
Ethischer Wert Ethische Relevanz	Notwendigkeit: Notunterkünfte nicht ausreichend und Personen bleiben hilflos	Würdevolle Lösung für Obdachlose/ Mindestqualität an Übernachungskomfort	Weniger Kältetote	Mögliche politische Akzeptanz
Ästhetischer Wert Ästhetische Relevanz	Luxusobjekt: Ästhetisierung des Problems	Stadtbildpflege Komfort Verlagerung von Obdachlosen	Streit um Platz in der Box	Konflikt Aufmerksamkeit politische Debatte

Das Projekt gliedert sich in drei Phasen. Die erste Phase definiert den Fokus: Eine Personengruppe bleibt während der Wintermonate hilflos ohne ein Dach über dem Kopf; und sie stellt folgende These auf: Kunst ist noch immer fähig, die Gesellschaft wachzurütteln, sie auf ein soziales Problem wie Obdachlosigkeit aufmerksam zu machen und eine politische Debatte zu entfachen. Die Situation der Obdachlosen in Berlin ist kritisch. Jedes Jahr erschüttert die Zahl der Menschen, die im Winter erfrieren. Die Berliner Kältehilfe bietet Notunterkünfte an wie auch Tagesstätten, Suppenküchen oder Nachtcafés. Auch Organisationen wie Caritas, Diakonie, Berliner Tafel oder das Deutsche Rote Kreuz unterstützen Obdachlose. Die Notunterkünfte sind allerdings nicht ausreichend und eine Personengruppe bleibt während der kalten Wintermonate hilflos. Nach Schätzung der Bundesarbeitsgemeinschaft Wohnungslosenhilfe (BAGW) sind 20.000 Menschen in Deutschland ohne ein Zuhause und fast 10.000 leben in der Hauptstadt dauerhaft auf der Straße, auf Bänken, im Park, unter Brücken und in Zelten.

Die zweite Phase ist die Feldforschung in Berlin in den Jahren 2011 bis 2012, die auf Recherchen und Interviews mit Obdachlosen und Sozialarbeitern basiert. Es wurde der Grund untersucht, warum die oben genannte Personengruppe hilflos bleibt. Was für Menschen sind es, was für eine Persönlichkeitsstruktur haben sie und was für eine Lösung kann für sie möglich sein? Gründe, auf der

Straße zu schlafen, gibt es viele. Die Notunterkünfte sind immer überfüllt, da niemand von der Stadtmission abgewiesen wird. Zudem halten sich viele nicht gern in engen Räumen auf und sind inzwischen an das Alleinsein gewöhnt. Auch das Verbot der Hunde oder die Gewalt in den Notunterkünften sind entscheidende Faktoren. Drei U-Bahnhöfe (Hansaplatz, Schillingstraße, Südstern) haben während der Wintermonate rund um die Uhr geöffnet, die meisten fühlen sich dort aber unsicher. Andere scheuen sich, in die Unterkünfte zu gehen, oder haben Angst vor Institutionen oder wissen nicht richtig, wie man eine Unterstützung beantragt.

Die letzte Phase ist die Konzeption⁶¹ des Kunstobjekts „Schlafbox“. Die Schlafbox wendet sich an diese Personengruppe und ist als „aktiv“ konzipiert – als tauschbarer Platz, nicht als Wohnsitz (passiv). Das Design der Box soll der ästhetischen Logik der Stadt entsprechen – „Berlin ist *cool* und *sexy*“ – und sich vordergründig ins Stadtbild integrieren, um auf die wesentlichen Fragestellungen aufmerksam zu machen. Das Ziel, einen Diskussionsraum zu eröffnen, kann unter bestimmten Bedingungen durch eine hohe Präsenz der Boxen an den für das Stadtleben wichtigen Orten erreicht werden⁶². Eine mediale Vermittlung, das heißt die Entwicklung entsprechender Kommunikationsstrategien (Beschilderung, Plakate) und Präsenz in den Massenmedien (Film, Printmedien, Rundfunk, Fernsehen, Blogs und Webseiten), ist unbedingt notwendig. Die gewählten Räume in der Stadt Berlin für die Installation der Schlafboxen, wie der Alexanderplatz und der Zoologische Garten, gelten als strategische Orte, um das Potential des Protests zu verstärken.

⁶¹ Die Konzeption des Kunstobjekts bezieht sich hier auf den Entwurf der Schlafbox.

⁶² Siehe Kunstaktion von Jean Bapiste Legrand, beschrieben im Anhang Seite 122.

Ergebnisse aus den Gesprächen mit Betroffenen

Als Basis für die Gestaltung der Schlafbox habe ich Gespräche mit Obdachlosen und Sozialarbeitern im Zeitraum November 2011–Mai 2012 in verschiedenen Berliner Sozialeinrichtungen geführt. Die Ergebnisse der Gespräche habe ich mit unterschiedlichen Literaturrecherchen und Quellen aus dem Internet unterstützt.

Orte:

Bahnhofsmision Jebensstraße (Zoologischer Garten)

Verteilungsstand des Obdachlosenmagazins „Straßenfeger“ in der Jebensstraße

Motz der Laden in der Friedrichstraße 226

Nachtcafé für Obdachlose in der Schönhauser Allee 182

Nachtcafé Bankrott

Ich bin folgendermaßen vorgegangen:

Die Gespräche mit Obdachlosen und Sozialarbeitern sind auf eine informelle Weise geführt worden, das heißt, dass keine konkrete Befragung der Daten der Personen wie Name und Alter vorgenommen wurde. Die Anonymität ermöglichte eine fließende Kommunikation. Rund 20 Menschen haben ihre Erfahrungen und Erlebnisse erzählt, aber die Gespräche fußten auf drei konkreten Fragen:

- Wo schlafen Sie im Winter?
- Warum auf der Straße statt in Notunterkünften?
- Wie finden Sie das Projekt Schlafbox, würde Sie die Schlafbox nutzen?

Als Schlussfolgerung lassen sich folgende Punkte ableiten:

- Eine große Akzeptanz der Idee einer Schlafbox im öffentlichen Raum
- Eine Benutzung der Schlafbox erscheint realistisch. Die Kapsel ist ideal für den Winter und erlaubt die Mitnahme eines Hundes. Nicht alle wählen die Notunterkünfte, da sie meistens überfüllt sind, es Streit gibt und Hunde verboten sind.

Ergebnisse:

1. Gespräche mit Obdachlosen finden unter besonderen Bedingungen statt:

- Gesprächsbereitschaft: Obdachlose sind für Gespräche nur schwer zugänglich. Die Gesprächsbereitschaft sinkt bereits nach wenigen Minuten. Ausführliche Befragungen sind nicht durchführbar. Das hängt zum einen mit der Isolierung der Betroffenen zusammen, die sowohl physisch als auch psychisch nicht in der Lage sind, Fragestellungen über einen längeren Zeitraum als ca. drei bis fünf Minuten zu führen.
- Anonymität: Obdachlose lassen sich meistens nicht identifizieren. Eine Protokollierung der Gespräche, die wissenschaftlichen Standards entspricht, ist in der überwiegenden Mehrzahl der Gespräche nicht möglich. Einfachste Auskünfte nach Name, Alter und Herkunft als Basis für den Einstieg in Gespräche werden von den Betroffenen nicht erteilt.
- Logik in der Argumentation: In den Gesprächen hat sich gezeigt, dass die Betroffenen nur sehr beschränkt in der Lage sind, in logischen Zusammenhängen zu denken und zu argumentieren. Das stellt die Zusammenführung der Aussagen vor eine große Herausforderung.
- Technische Hilfsmittel: Bei den Befragungen war es nicht möglich, auf technische Hilfsmittel zurückzugreifen (z.B. Diktiergerät, Laptop). Selbst einfachste Hilfsmittel wie der Einsatz von Papier und Stift wurden von den Befragten skeptisch betrachtet.

Aus diesem Grund sind die Ergebnisse der Gespräche im Nachgang in Form von Gedächtnisprotokollen festgehalten worden. Die Inhalte der Gedächtnisprotokolle wurden in Meinungsbildern zusammengefasst. Meinungsbilder ergeben sich aus der Zusammenfügung von mündlich und nonverbal (Körpersprache) gemachten Aussagen. Bei den Befragungen wurde besonders darauf geachtet, auch nonverbale Aussagen aufzunehmen und in den Meinungsbildern zu beachten.

Als Ergebnis konnten die folgenden Meinungsbilder festgehalten werden:

Im genannten Zeitraum wurden die folgenden Gespräche mit Betroffenen (Odachlosen) geführt:

1. Gesprächsführung mit ca. 5 Obdachlosen in der Bahnhofsmision Jebensstraße (November, 2011):

Meinungsbilder:

Mann (Mitte 40, Ausländer): „Kapsel ist gut“, „fänd ich klasse“. Er schläft unter der Brücke mit Decken und im Winter manchmal in Notunterkünften. Er kommt jeden Tag in die Bahnhofsmission, um sich etwas zu essen zu holen. Er ist Alkoholiker und hat meistens Probleme, in Notunterkünften bleiben zu können.

Mann (Anfang 40): Findet die Schlafbox gut, weil er mit seinem Hund übernachten darf. Er schläft lieber im Freien an verschiedenen Plätzen, aber für den Winter wäre die Schlafbox eine gute Lösung für ihn.

Heike (Mitte 40): Sie schläft meistens in Frauennotunterkünften, aber sie würde lieber alleine schlafen. Die Idee der Kapsel findet sie „super“, wenn sie „richtig sicher“ ist.

2. Gesprächsführung mit 3 Obdachlosen und einer Sozialarbeiterin in der Verteilungsstelle des Straßenfeger in der Lebensstraße (April 2012)

Meinungsbilder:

Lars (35): Straßenfeger-Verkäufer. Schläft mit Schlafsack auf der Straße. „Ist klasse, aber Berlin ist sexy und Wowereit will uns nicht sehen.“ Findet die Notunterkünfte sehr überfüllt und dort gibt es meistens Streit. Er will lieber alleine sein. Er findet die Idee einer Kapsel sehr gut und würde sie benutzen.

Mann (Anfang 30): Straßenfeger-Verkäufer. Schläft mit Schlafsack „überall“. Da fühlt er sich „frei und ohne Verpflichtung“. Er findet das Projekt „geil“ und würde in der Kapsel schlafen. Er schläft nicht in Notunterkünften, weil er seine Ruhe und Unabhängigkeit haben will.

Sozialarbeiterin Sandra (Anfang 40): Sie findet die Idee sehr positiv, die meisten Straßenfeger-Verkäufer schlafen in Bahnhöfen, wenn es kalt ist, und in Parks, wenn das Wetter angenehmer ist. Sie benutzen Schlafsäcke, aber manchmal reicht es nicht. Die meisten haben einen Hund als Begleitung und als Wärmequelle. Hunde sind sehr wichtig, sie sind wie ein „Lebenskamerad“. Obwohl sie die Idee sehr gut findet, schätzt sie die Realisierung als schwierig ein. Sie erzählt, dass neben dem Verteilungsort ein WC für Obdachlose installiert wurde und einige Wochen später von der zuständigen Behörde geschlossen wurde. Es wurde als „anstößig“ für die Ästhetik der Stadt empfunden.

3. Gesprächsführung mit ca. 8 Obdachlosen und einem Sozialarbeiter in dem Nachtcafé Bankrott (Mai 2012)

Meinungsbilder:

Astrid (60): „Sie würde mir helfen.“ Seit 15 Jahren schläft sie mit einem Zelt im Park und im Winter friert sie. Sie schläft nicht in Notunterkünften, weil ihre Sachen einmal geklaut wurden.

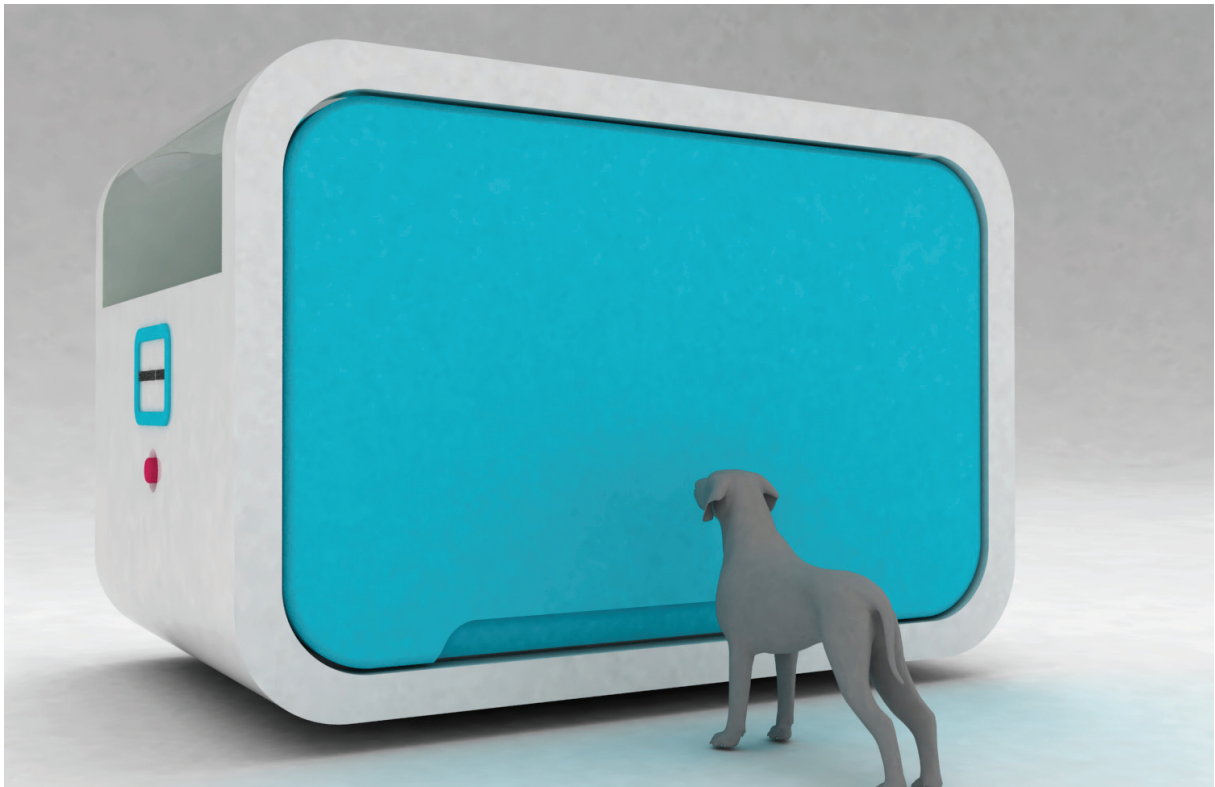
Sozialarbeiter Markus, Nachtcafé Bankrott: „Viel besser als Schlafsäcke. Kann mir vorstellen, dass das Projekt angenommen wird.“ Die meisten haben keine Lust, in großen Unterkünften zu schlafen, sehr oft gibt es Streit, die Notunterkünfte sind gemischt: Deutsche und Ausländer. Viele wünschen sich das Alleinsein. Das Mitbringen von Hunden ist verboten.

Mann (Ende 50): Schläft im Park mit einem Schlafsack. Er mag keine Notunterkünfte, weil er allein sein will und seine Ruhe zum Lesen braucht. Wenn er schläft, will er den Himmel sehen können. Er findet die Idee der Kapsel gut, weil sie oben Fenster hat und so der Himmel zu sehen ist. Vielleicht würde er die Kapsel benutzen.

Benny (36): Die Schlafbox ist „cool“, „viel besser als Schlafsack und Isomatte“. Er erzählt von einem Freund, der vor zwei Jahren erfroren ist. Er stand unter Alkoholeinfluss, um gegen die Kälte zu kämpfen.

Frau (Mitte 50): Sie schläft in Notunterkünften. „Man kann drei bis sechs Nächte dort schlafen, dann muss man gehen.“ Sie findet die Kapsel „schön und modern“. Wenn sie keinen Platz in Notunterkünften finden würde, dann würde sie bestimmt die Kapsel benutzen.

Die Schlafbox



Technische Aspekte:

1. Das Material:

Bei der Auswahl des Materials für die Schlafbox wurde ich in mehreren Arbeitsgesprächen von Herrn Goran Galovic, einem Mitarbeiter der Berliner Firma POLYWERK GmbH, beraten. Herr Galovic gilt im Bereich Kunststoff/Acryl als einer der führenden Experten in Berlin.

Das geeignete Material für die Schlafboxen ist „Polycarbonat Makrolon“, welches von der Firma Bayer hergestellt wird. Es ist temperaturbeständig, hochbruch- und feuerfest (gegen Vandalismus), witterungsbeständig, pflegeleicht und recyclingfähig (siehe Anhang).

Die Haupteigenschaften von Polycarbonat:

- Temperaturbeständigkeit, Dauergebrauchstemperatur von -60 °C bis $+120\text{ °C}$
- Dichte (spezifisches Gewicht) $1,20\text{--}1,24\text{ g/cm}^3$
- Brandklasse, Baustoffklasse B1, schwer entflammbar nach DIN 4102
- Extrem hohe Schlagfestigkeit, auch bei niedrigen Temperaturen
- Beibehaltung der Steifigkeit in einem weiten Temperaturbereich
- Sehr hohe Dimensionsstabilität (durch sehr geringe Wasseraufnahme und niedrige thermische Längenausdehnungszahl)
- Gute elektrische Isoliereigenschaften und günstiges dielektrisches Verhalten
- Hohe mechanische Festigkeit, gute Kriechfestigkeit
- Gute Zerspanbarkeit (kurzer Span)
- Physiologisch unbedenklich (geeignet für den Kontakt mit Lebensmitteln)
- Geeignet für Interior Design, Innenarchitektur, Trennwände, Raumteiler
- Architektur, Messebau, Bühnenbau, Modellbau

„Polycarbonat Kunststoff PC transparent, Makrolon® (= Markenzeichen der Bayer AG) ist ein amorpher, thermoplastischer Konstruktionskunststoff. Polycarbonat hat eine hohe Festigkeit und Härte bei guter Zähigkeit, eine ausgezeichnete Schlagfestigkeit und wird aufgrund seiner hervorragenden Klarheit und des niedrigeren Gewichts gern anstatt von Glas in der Architektur und für Design-Objekte eingesetzt. Polycarbonat hat ein gutes Brandverhalten, brennt, verlöscht aber, sobald die Zündquelle erlischt. Polycarbonat lässt sich sehr gut fräsen und drehen, ist leicht zu bedrucken und lässt sich ab $+150\text{ °C}$ biegen und verformen. Polycarbonat PC natur (Industriequalität) zeichnet sich durch eine sehr hohe Schlag- und Bruchsicherheit aus, ist besonders leicht und hat eine optimale Lichtdurchlässigkeit sowie eine sehr gute Brandklassifizierung. Polycarbonat PC natur ist ein idealer Werkstoff für Gehäuse oder Abdeckungen im Anlagen- und Maschinenbau und eignet sich sehr gut als alternative Verglasung und Überdachung.“⁶³

2. Die Maße der Schlafbox:

220 x 147 x 147 cm

Die Maße sind für maximal eine Person und einen Hund konzipiert, da die Box nur als Schlafraum dienen und keinen Wohnraum ersetzen soll.

⁶³Quelle: <http://www.technoplast-onlineshop.de/Polycarbonat>

3. Das Design:

Die Figur: Der Entwurf verzichtet aus Neutralitätsgründen absichtlich auf eine personifizierte Darstellung eines Schlafboxbewohners.

4. Die Form:

Bei der Gestaltung wurde aus Sicherheitsgründen auf Ecken und Kanten verzichtet. Die Box ist von außen durch die beiden Fenster nicht einsehbar.

5. Die Farbe:

Bei der Farbenwahl der Schlafbox galt es, bestimmte Farben, die im Berliner Stadtbild präsent sind, zu vermeiden (Orange – Berliner Stadtreinigung, Gelb – Berliner Verkehrsbetriebe, Rot – Feuerwehr). Die schließlich ausgewählte Farbe Hellblau wird im Allgemeinen mit Schutz, Geborgenheit und Frieden assoziiert.

6. Software-Anwendung:

Der Entwurf wurde als 3D-Simulation mit der Software 3Ds Max 2010 + Vray gestaltet. Die Animation wurde mit der Software Sony Vegas gestaltet.

Im Folgenden eine Tabelle, die die Stärken und Schwächen des Projekts aufzählt:

Tabelle VI

STÄRKEN	SCHWÄCHEN
<p>WIRTSCHAFT/FINANZIELL: Business Case: Werbefinanzierung – Spendenfinanzierung Mögliche Geldgeber: Industrie: Bayer Dienstleister: Wall</p> <p>SOZIAL: Notunterkünfte nicht ausreichend und überfüllt 10.000 Obdachlose in Berlin Eine Gruppe bleibt hilflos</p> <p>ÖKOLOGIE: Recyclingfähig/Wiederverwertbarkeit des Materials</p> <p>ÄSTHETIK: Orientierung an anderen Stadtmöbeln in Berlin. Funktionelle Integration. Das Material Polycarbonat Makrolon: Temperaturbeständig, hochbruch- und feuerfest (gegen Vandalismus) – witterungsbeständig waschbares Material – pflegeleicht</p> <p>REGIONAL: Funktionelle und positive Wahrnehmung der Stadtmöbel im Stadtbild (Wall) – Erweiterung</p>	<p>WIRTSCHAFT/FINANZIELL: Produktion/Herstellung: Teures Material Unterhaltungskosten Reinigungskosten Sicherheitskosten</p> <p>SOZIAL: Mögliche soziale Konflikte: Streit um Platz in der Box Gewalt Nutzung: Zweckfremde Diskussionsraum: Große Präsenz der Boxen an für das Stadtleben wichtigen Orten Mediale Vermittlung – entsprechende Kommunikationsstrategien</p>
CHANCEN	RISIKEN
<p>SOZIAL: Würdevolle Lösung für Obdachlose/ Mindestqualität an Übernachtungskomfort Weniger Kältetote Soziale Akzeptanz des Obdachlosenproblems Einen fruchtbaren Diskussionsraum eröffnen</p> <p>POLITIK: Stadtbildpflege Verlagerung von Obdachlosen an Bahnhöfen, Bankautomaten-Bereiche, Hauseingänge Das Problem der Obdachlosigkeit sichtbar machen</p>	<p>SOZIAL: Nutzung der Schlafbox als „Wohnbox“ Zweckentfremdung: Mülltonne, Abort Illegale Tätigkeit: Drogenhandel, Drogenkonsum, Prostitution Widerstand, keine Akzeptanz von Nachbarschaft, Behörde</p>

Entwicklungsprozess des Projekts Schlafbox

Das Projekt Schlafbox ist das Ergebnis eines längeren Prozesses, der die theoretische Analyse der Arbeit ergänzt und begleitet hat. Das Projekt als Instrument der Reflexion entwickelte sich zusammen mit der theoretischen Forschung. Im Vorfeld des Projekts bestanden Überlegungen, eine Aktion mit Matratzen und einem Schlafkofferwagen zu realisieren. Ausgangspunkt war eine spontane Reaktion auf ein persönliches Erlebnis: Eine Mutter schlief mit ihrem Baby auf Kartons am Rand des Bürgersteigs. Dieses Bild war der Impulsgeber dafür, mich in einem Projekt zu engagieren, um die Situation der Obdachlosen zu verbessern. Nach einem gründlichen Befassen mit dem Thema Obdachlosigkeit nahm das Projekt, wie oft nach spontanen Einfällen, eine andere Richtung. Wie Michel Serres sagt, benötigt der Mensch das „Dach über dem Kopf“, welches ihm Würde verleiht. Wenn dieser Raum nicht existiert oder „das Dach über dem Kopf“ gefährdet ist, verliert der Mensch die wesentlichen Eigenschaften und wird als „arm und elend“ kategorisiert.

Die Aktion mit Matratzen hätte in diesem Zusammenhang nichts Wesentliches an der Situation der Obdachlosen geändert, es wäre lediglich eine Fortsetzung der Lebenssituation gewesen. Im Übrigen wären die Matratzen nach kurzer Nutzung in einem so verschmutzten Zustand gewesen, dass sie sich kaum vom Erscheinungsbild des Obdachlosen unterschieden hätten.

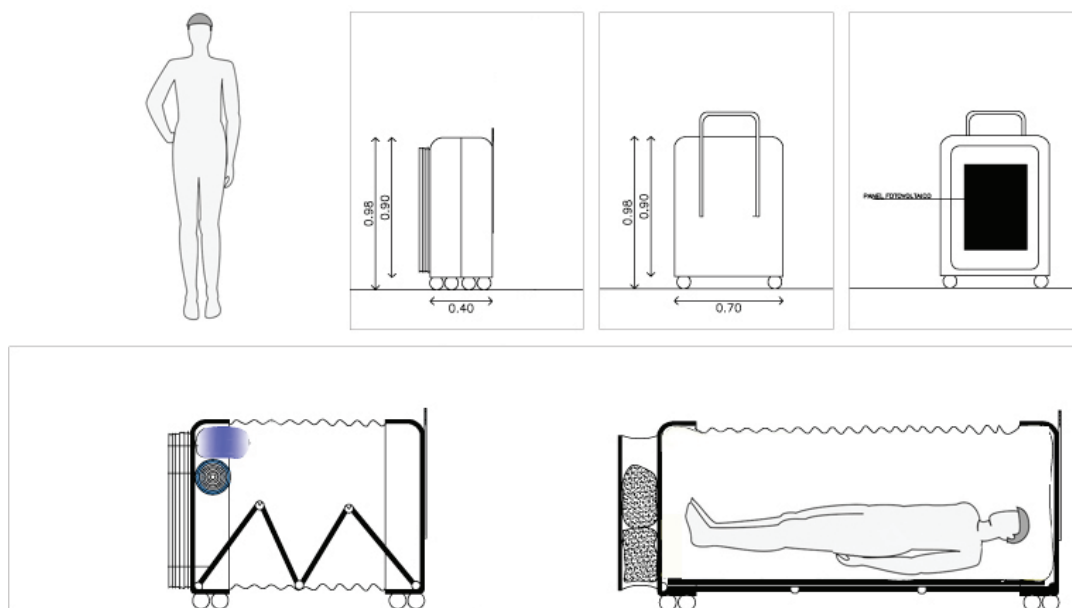
Zwischenstadien:

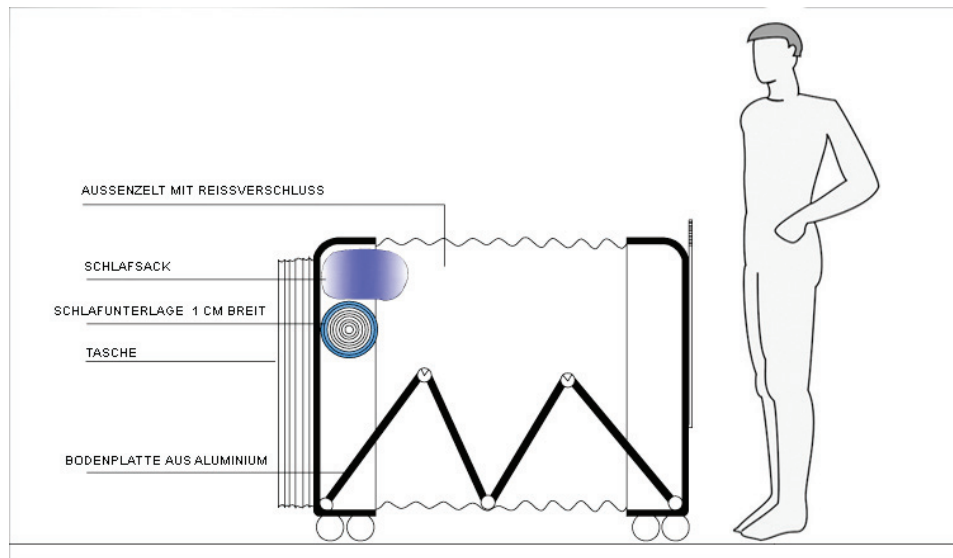
Idee I –Aktion: Verteilung von Matratzen im öffentlichen Raum



Im weiteren Verlauf entstand dann die Idee eines Schlafkofferwagens als Schutzraum und Refugium. Beide Ansätze erfüllten jedoch nicht meinen Anspruch, einen Raum für eine soziale Debatte zu schaffen. Sie hätten dazu geführt, dass der „Mikroraum“ der Obdachlosen bestätigt worden wäre und sie weiterhin ausgegrenzt und verborgen vor den Blicken anderer gewesen wären. Mein Ziel war es, eine Strategie zu entwickeln, welche das Problem visualisiert, und gleichzeitig den Betroffenen einen würdevollen Schutzraum anzubieten. Es entstand so die Idee der Schlafbox. Die Installation von Schlafboxen an strategischen Orten des öffentlichen Raums ermöglicht sowohl die Sichtbarmachung des Problems wie auch einen Raum der Diskussion und Reflexion.

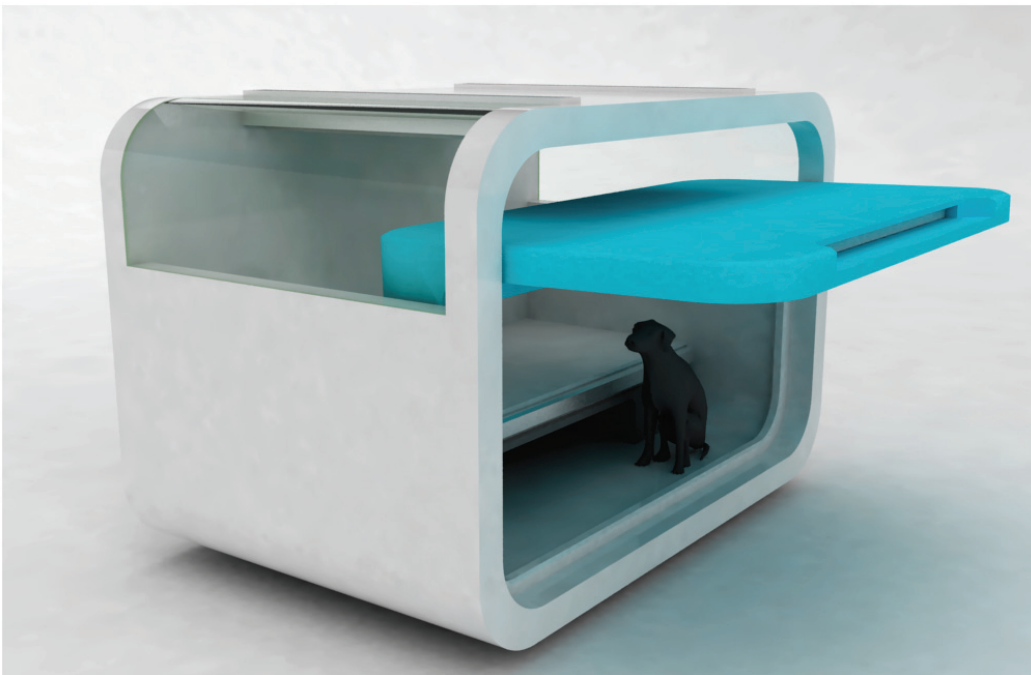
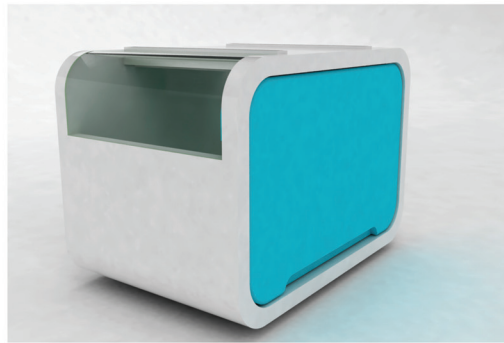
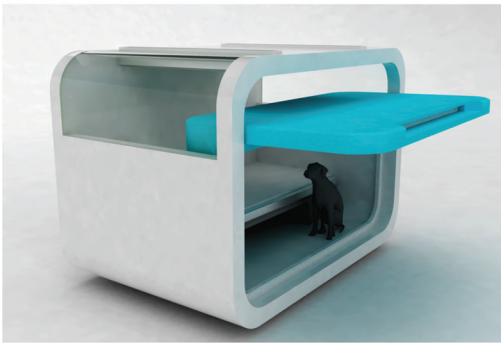
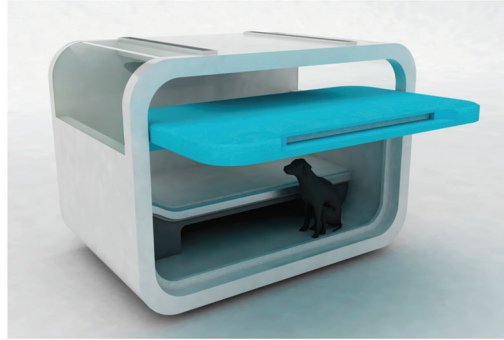
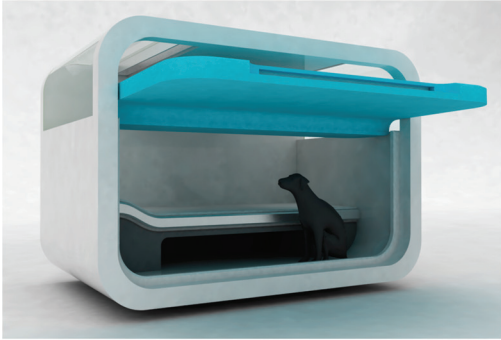
Idee II – Entwicklung eines Refugiums: Ein Schlafkofferwagen

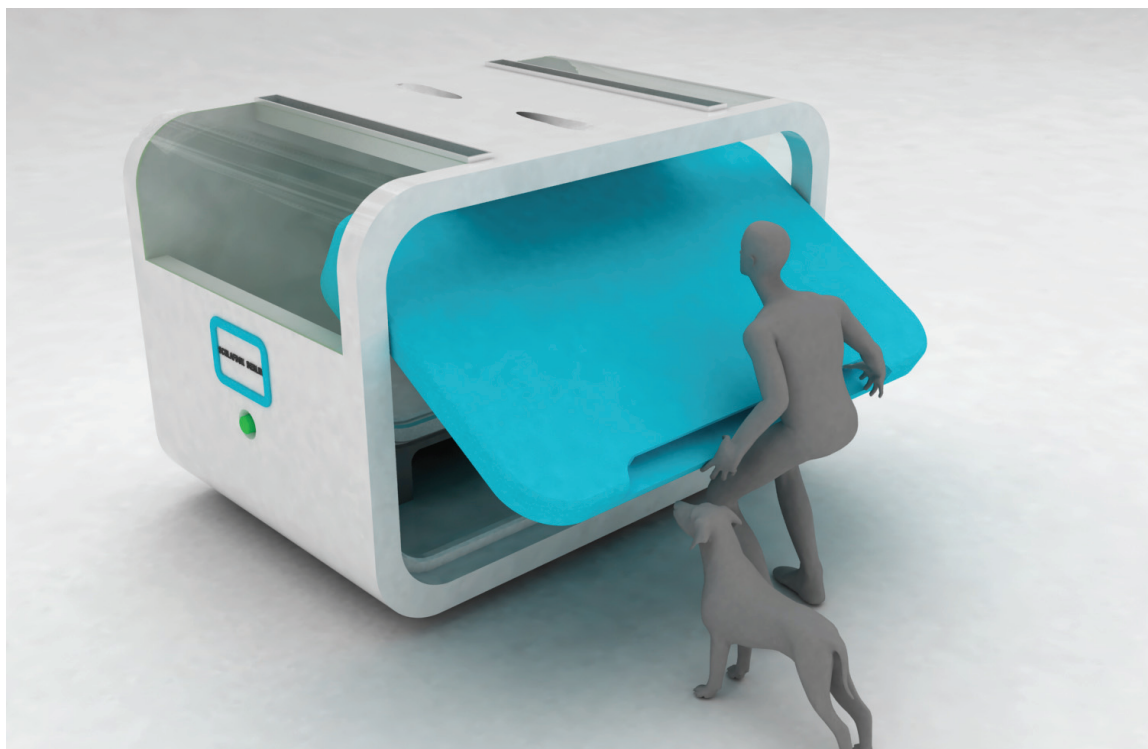
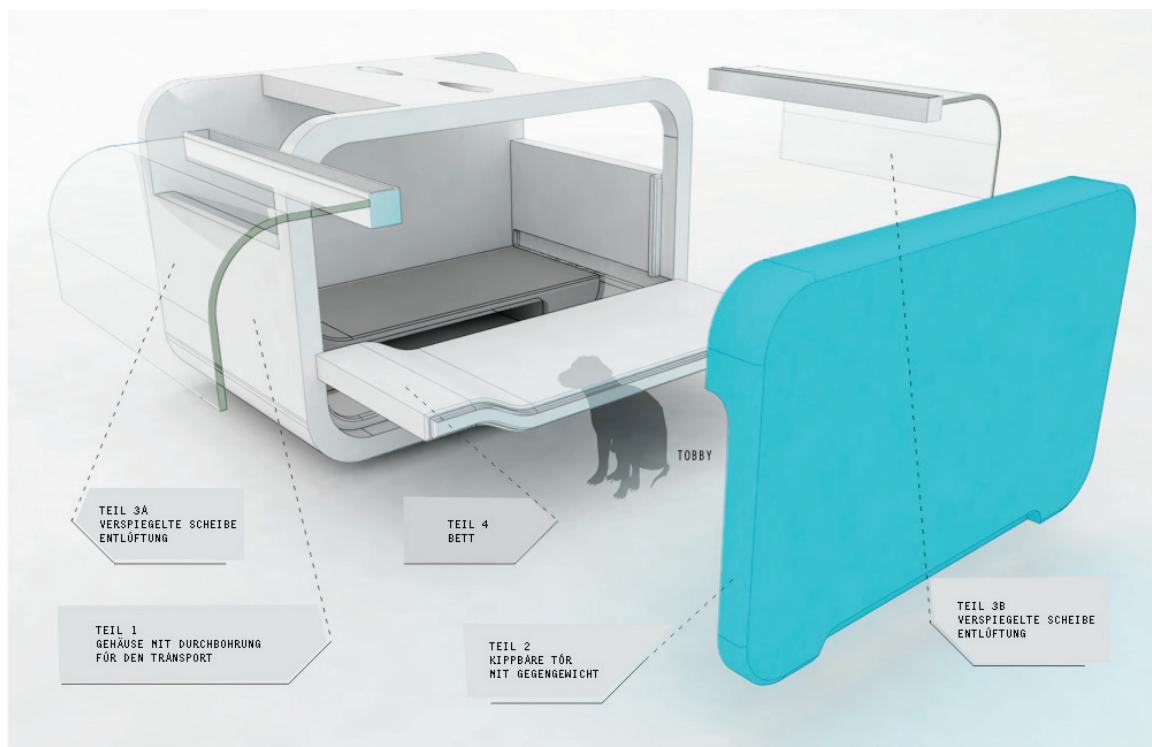


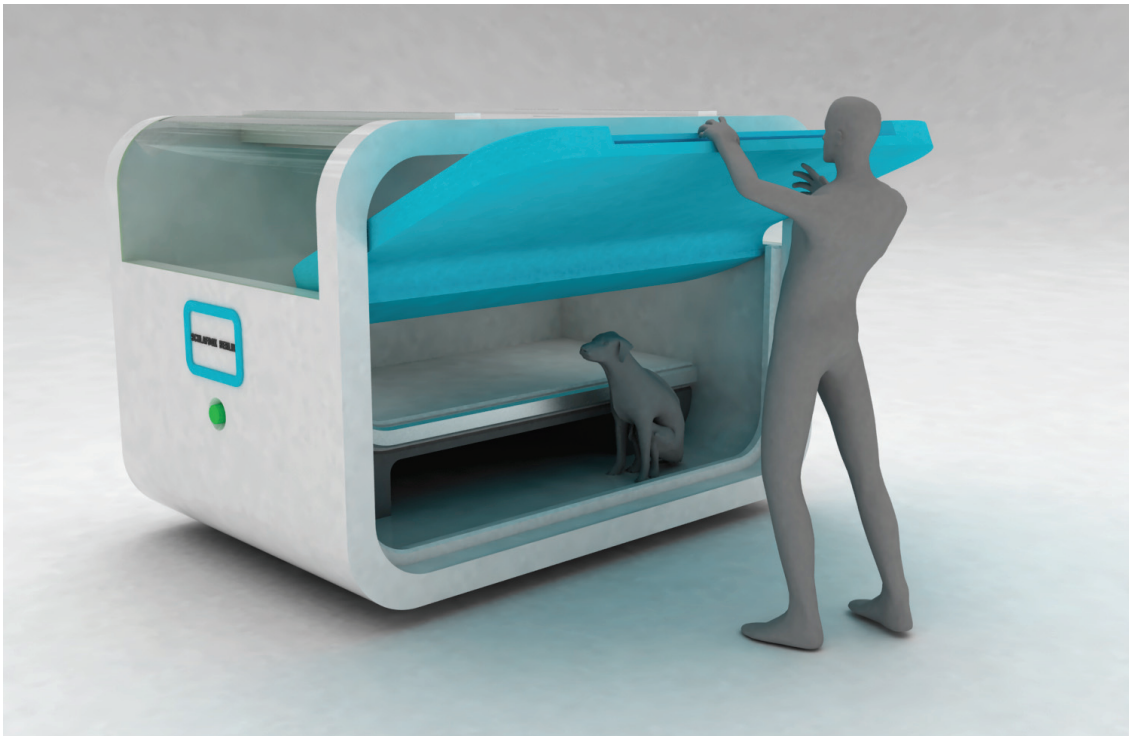
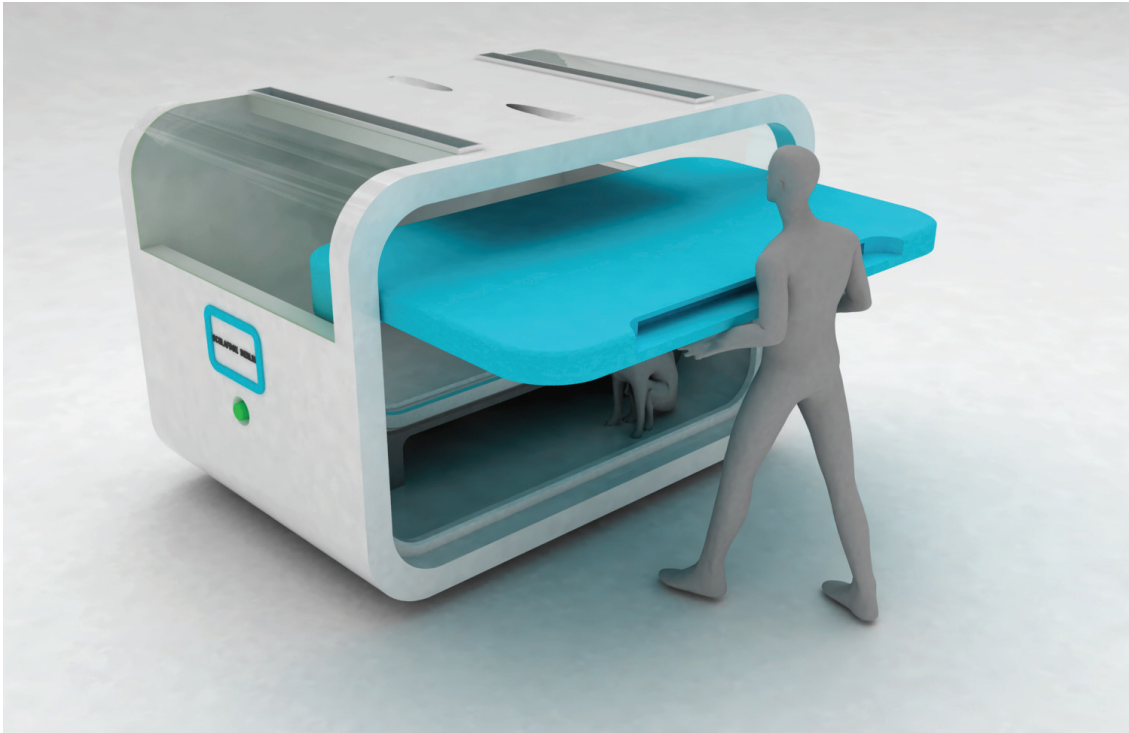


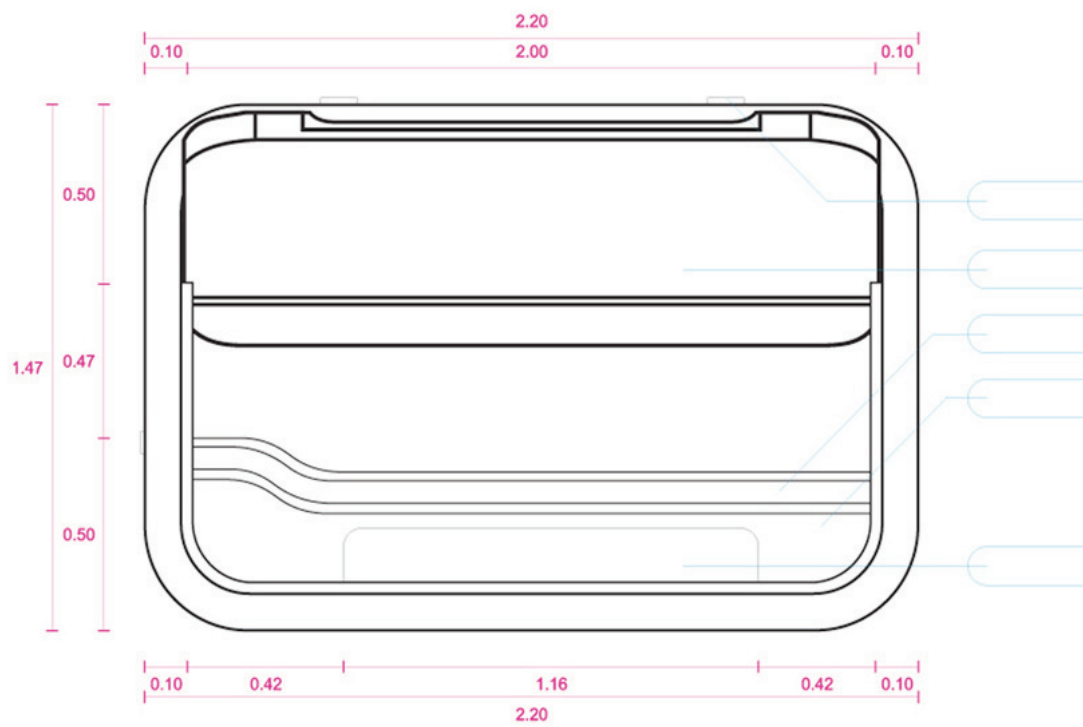
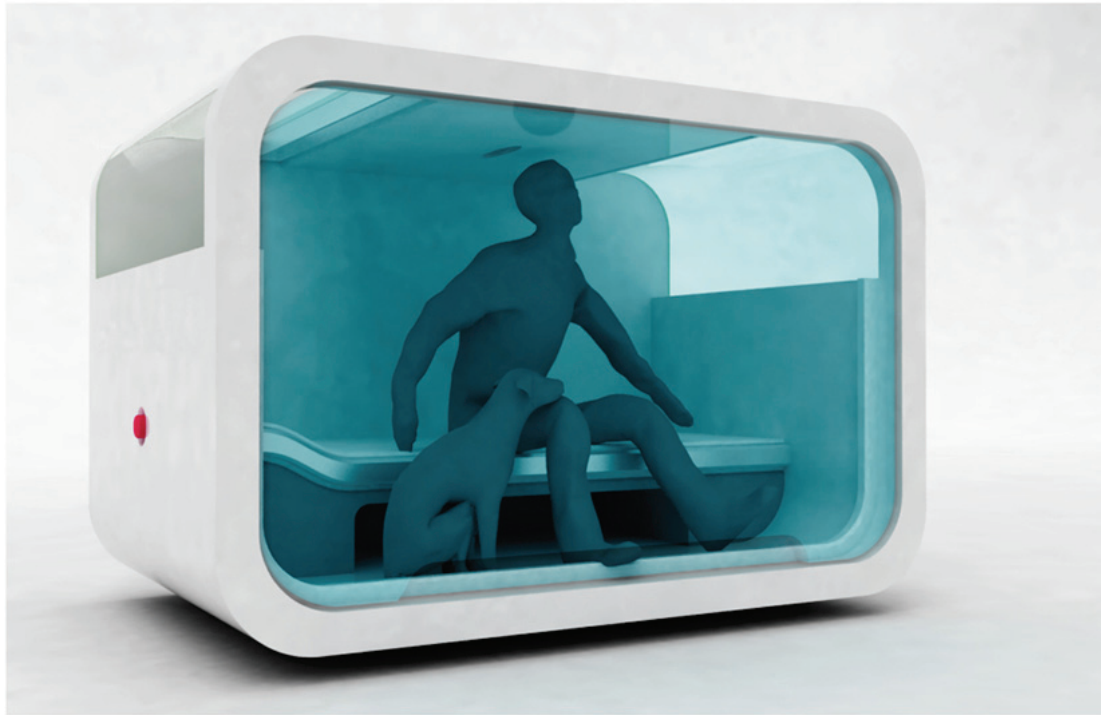
Idee III: Entwicklung eines Refugiums und eines Raums der Debatte: eine Schlafbox im öffentlichen Raum

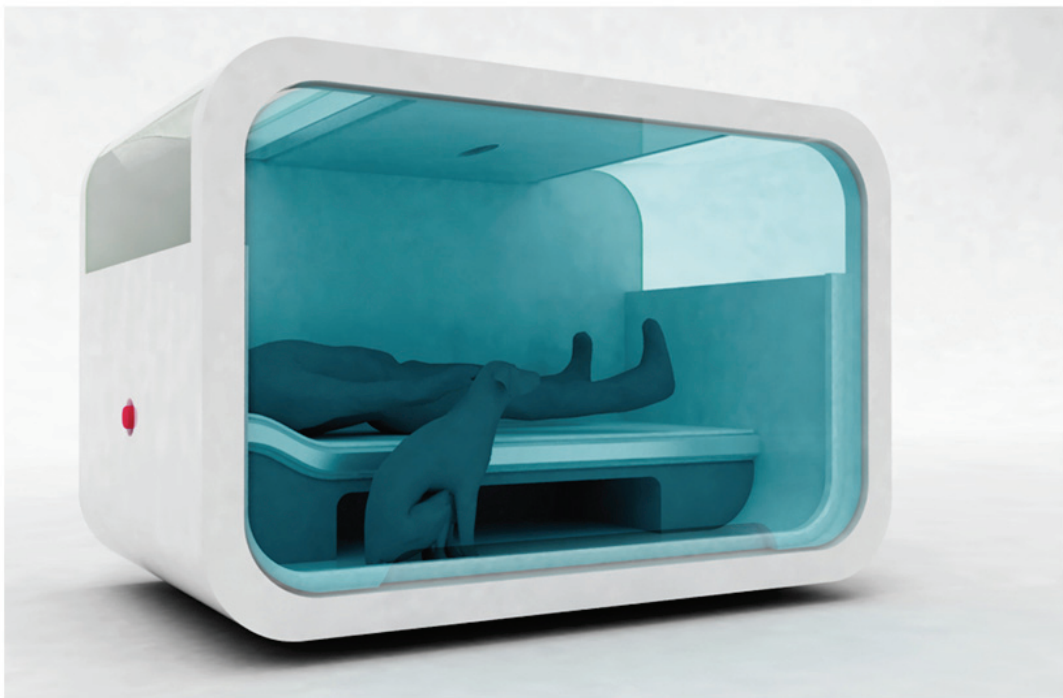
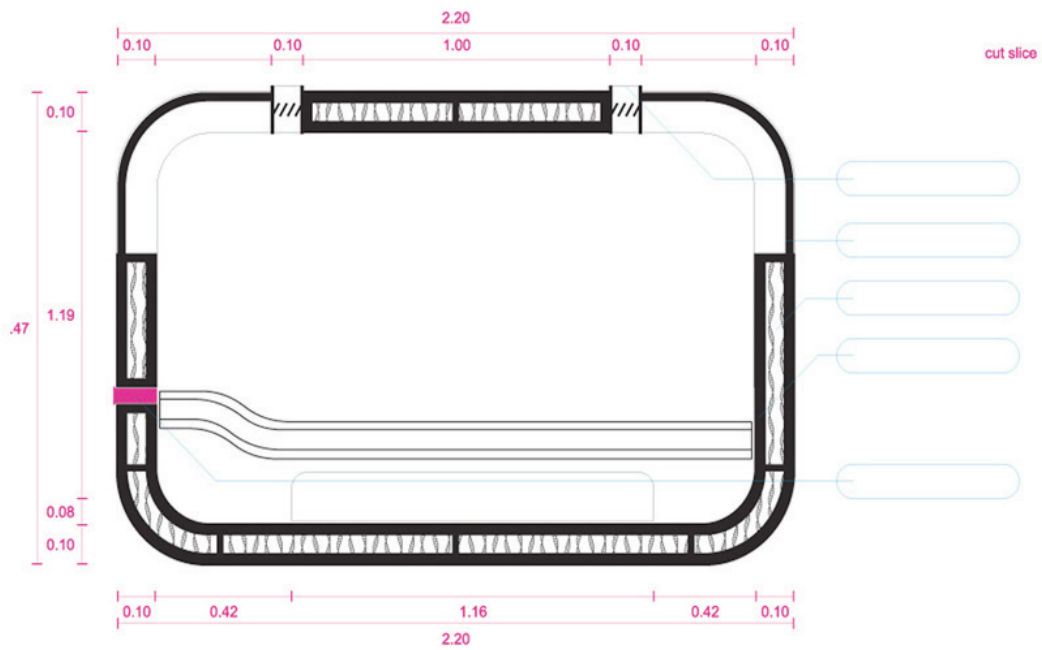


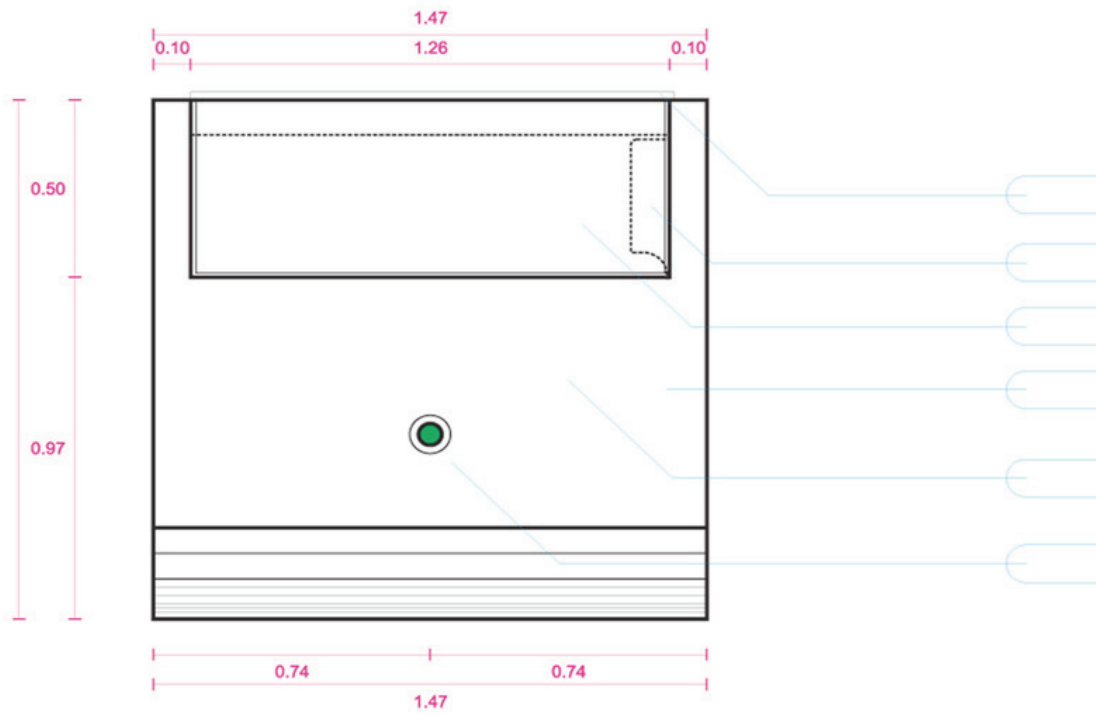


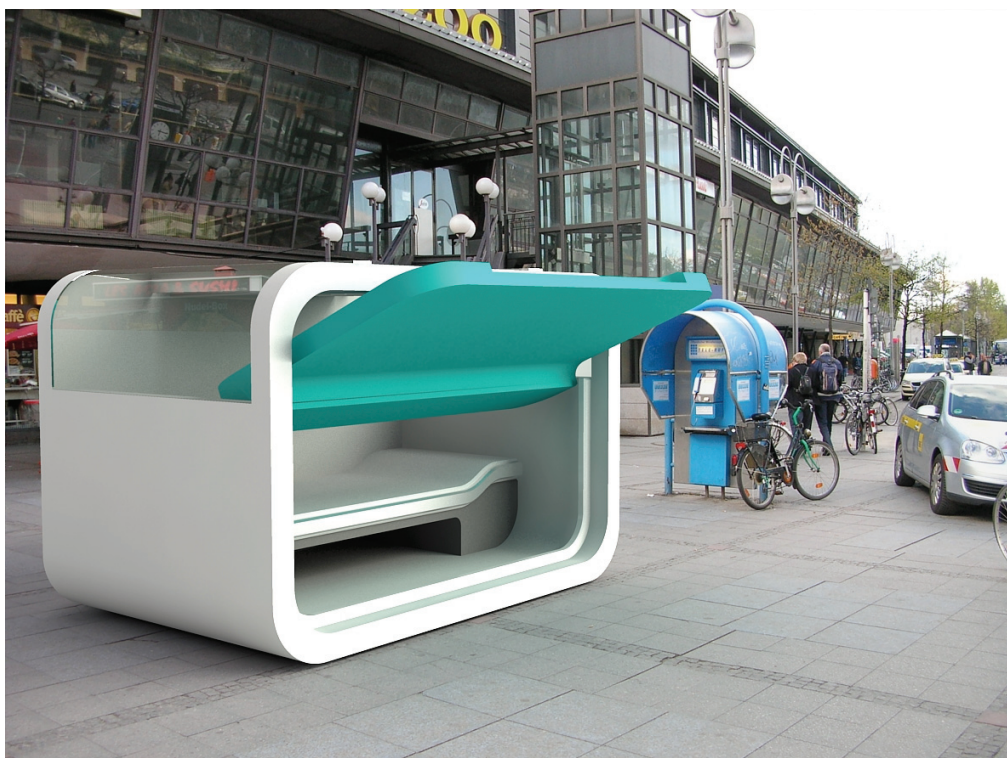
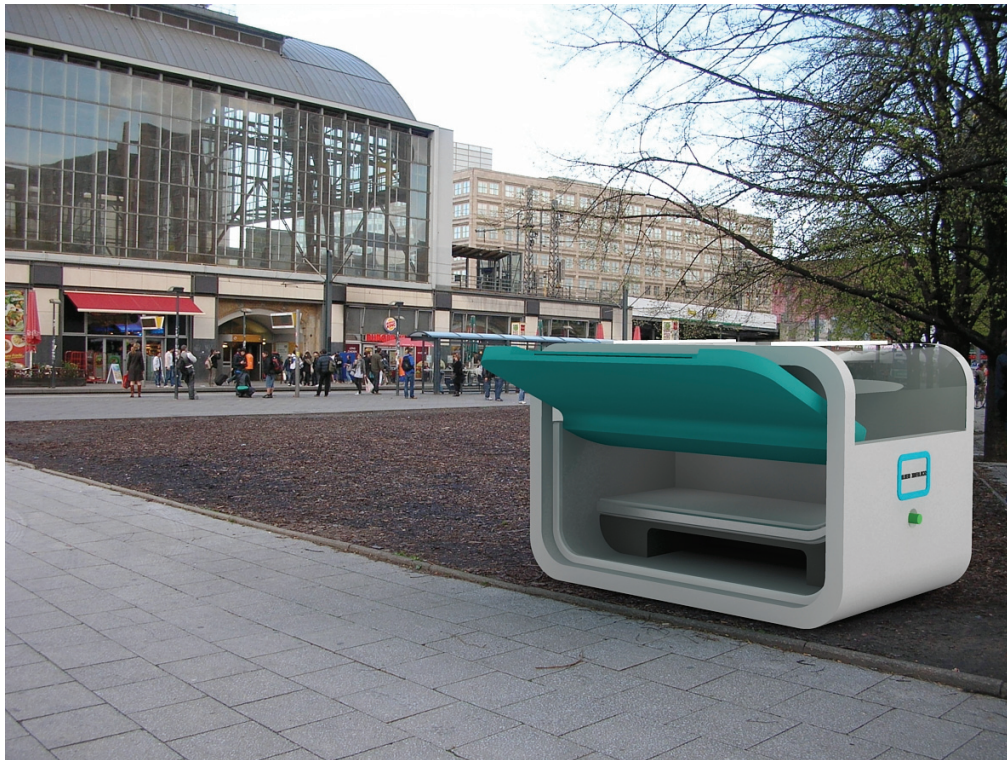












SCHLUSSFOLGERUNG

Im Rahmen der Studie konnten die komplexen Verflechtungen visualisiert werden, mit denen das Abjekte im direkten Zusammenhang zur Kunst steht. Um den Paradigmenwechsel des Künstlers von der historischen Avantgarde bis zum heutigen Tage zu erklären, ist die Arbeit mit dem Abjekten in der Kunst entscheidend. Man spricht von der veränderten Rolle des Künstlers vom revolutionären Rebell (*homo politicus*) hin zum hypermodernen Glamourkünstler (*homo psicologicus*). Das Abjekte mag ein sehr abstrakter Begriff sein, wenn man es aus der psychoanalytischen Perspektive einer Julia Kristeva analysiert, aber es lässt sich auch als etwas Objektives und Funktionales darstellen. Der Fokus der Studie liegt auf dem Prozess der Funktionalität und der sozialen Produktivität des Abjekten unter den verschiedenen sozio-historischen Begebenheiten. So wurde versucht, die Entwicklung des Abjekten in der Kunst zu bestimmen und die Mechanismen seiner Legitimation besser zu begreifen. Die Arbeit gewinnt Erkenntnisse aus der Interpretation verschiedener künstlerischer Arbeiten. Die Ergebnisse eröffnen einen Denkraum und lassen so einen Raum für weitere Reflexionen. So auch die Schlafbox.

Das Projekt Schlafbox ist als ein theoretisches und philosophisches Instrument der Reflexion aufgebaut, welches verschiedene Szenarien der Interpretation erlaubt. Zentrale Frage ist: Wie schafft man einen Raum für eine Debatte in einer Gesellschaft, die von Horrormeldungen übersättigt und immun gegenüber dem Leid ist?

Der methodologische Rahmen der Studie ist die semiotische und hermeneutische Analyse der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen in Bezug auf das Abjekte.

Die aus der Tabelle abgeleiteten Ideen sind weder exakt noch in sich geschlossen. Sie wurden auf der Basis einer Analyse erarbeitet, die vom visuellen Material und deren denotativen Werte ausgeht (Blut, Körperflüssigkeiten). In der Folge wurde eine Assoziationskette auf konnotativer Ebene entwickelt, die von den etablierten sozialen Werten im Rahmen der Alltagserfahrungen abgeleitet wird (der denotative Wert „Blut“ mit dem konnotativen Wert „ekelhaft“, die „Körperflüssigkeiten“ mit dem „Unreinen“ assoziiert). Das Abjekte erlebt einen Transformationsprozess, es wird von der Kunst eingenommen und durch die Spielregeln resemantisiert und in eine künstlerische Sprache transformiert, um toleriert zu werden. Wird das Abjekte nun produktiv, liegt das daran, dass es einen Raum gefunden hat, in dem es eine Resignifikanz erfahren hat.

Es lässt sich beobachten, dass das abjekte Material auf zweierlei Weise produktiv wird: erstens als Faktor der „tangentialen Transgression“ – das heißt, dass nach einem Bruch neue Wege eröffnet werden – und zweitens als Konsumprodukt. .

Mit der Avantgarde wird das Abjekte als soziale Anklage produktiv. Ihre Kraft beruht auf der Macht, Polemik zu erzeugen. Der von der Avantgarde vollzogene Bruch eröffnete neue kreative Horizonte. Kunst wurde zum Experimentierfeld. Der Freiheitsbegriff wurde erweitert, es wurde eine neue Sprache entwickelt, um die Widersprüchlichkeiten einer „heruntergekommenen“ Welt offenzulegen, und sie setzte Maßstäbe für eine neue künstlerische und soziale Sensibilität. In der hypermodernen Gesellschaft hingegen erhält das zu einem Kunstgegenstand materialisierte Abjekte den Status eines Konsumprodukts. Das Abjekte wird dank eines Transformationsprozesses zum Opfer der Integrationsmechanismen der Kunst, von der Ästhetisierung des Abjekten und seiner Rekontextualisierung in einem legitimierten Raum hin zu einem Konsumprodukt.

Durch die Arbeit mit dem Abjekten in der Kunst lässt sich nicht nur ein signifikanter Wandel der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft beobachten, sondern auch eine „Verohnmächtigung“ des Provokationspotentials der Kunst.

Nach der Hypothese „Das Abjekte in der zeitgenössischen Kunstproduktion zeigt die veränderte soziale Position des Künstlers an. Es wird so zum Indiz für eine fundamentale Transformation des Provokationspotentials der Kunst in der hypermodernen Gesellschaft“ lässt sich Folgendes feststellen:

- Der Künstlerrebell transformiert zum Glamourkünstler.
- Die Rahmenbedingungen einer hypermodernen Gesellschaft ermöglichen diesen Paradigmenwechsel.
- Es gibt soziale Mechanismen, die Transgressionsanzeichen absorbieren, die zu einer Abschwächung des Provokationspotentials der Kunst führen.
- Das Abjekte findet einen Legitimationsraum in der Kunst, nicht jedoch im Alltagsraum, und ebnet so die Möglichkeit einer Debatte.

Durch die Arbeit über das Abjekte in der Kunst konnte eine signifikante Veränderung der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft beobachtet werden. Die künstlerische Avantgarde präsentierte einen Künstlerrebell, der mittels des Skandals die soziale und kulturelle Ordnung des Systems brechen wollte; durch provokative Kunst sollten die Regeln des Systems verletzt werden.

Das interpretative Ergebnis der Tabelle II im zweiten Teil der Arbeit zeigt, dass der avantgardistische Diskurs zu einem Bruch führte. Die Transgression der Avantgarden im 20. Jahrhundert bekommt einen zentralen Raum. Die Transgression als nicht codiertes Element und als Exzess lief auf zwei Ebenen ab, welche die Schockwirkung des avantgardistischen Diskurses erhöhte: erstens in der Auswahl von Alltagsräumen als nicht legitimierte Räume für die Präsentation künstlerischer Aktivitäten und zweitens das nicht codierte Abjekte als ästhetische Kategorie (als Kunst dargestellt).

Die Avantgarden stießen mit ihren Aktivitäten mitten ins Herz der etablierten Ordnung. Sie versuchten, die Kunst aus den Zwängen zu befreien, sublimen Schönheit zu produzieren. Mit dem Wiener Aktionismus und den Autoperforationisten wird der Körper zum zentralen Element des Protests und ein Mittel für sozio-politische und kulturelle Information. Durch die aggressive und gewalttätige Nutzbarmachung des Körpers wurde versucht, mit dem Konzept des Kunstwerks als Konsumobjekt zu brechen. Kunst wird als Therapie für die Befreiung sexueller und thanatischer Repression angesehen. Der Körper als Ausdrucksmittel wird politisch durch künstlerische Praktiken, Experimente und Reflexionen, aber auch als Element des Widerstands und Protests sowie als Träger kultureller und sozio-politischer Informationen. Der Körper als Hauptmedium gibt dem Künstler außerdem einen individuellen Wert, das heißt, der Künstler stellt sich durch die radikale und exhibitionistische Zurschaustellung selbst dar. Die Kunst verschmilzt mit der Figur des Künstlers – der Künstler ist sein eigenes Werk. Der Wiener Aktionismus und die Autoperforationisten haben nicht nur Räume der Befreiung, sondern auch ludische Räume erschaffen. Sowohl die Wiener Aktionisten als auch die Autoperforationisten versuchten, über den direkten Kontakt mit dem Publikum durch sehr expressive Rituale mit einer ludischen Ausdrucksweise zu agieren. Mittels Schock, Spott, Exzess und Ekel wurde der vermeintliche Wohlstand in der DDR bzw. die heile Welt des konservativen, großbürgerlichen Nachkriegs-Wiens angegriffen. Beide Gruppen, radikal in unterschiedlichen Gesellschaftssystemen (das katholische, großbürgerlich-konservative Wien der Nachkriegszeit und das Deutschland der DDR), führen die Linie der Avantgardisten mittels der Schaffung von „Spannungsräumen ohne Lösung“ fort. Je unverständlicher der künstlerische Diskurs wurde, desto geringer wurde die Assimilierungsfähigkeit⁶⁴ des Rezeptors. So wurde ein „Spannungsraum“ geschaffen, in dem semantische Uneindeutigkeit und Instabilität herrschten. In diesem instabilen Bereich bleibt das Abjekte ein Faktor der Opposition und der Bedrohung.

Es lässt sich zusammenfassen, dass mit der künstlerischen Avantgarde ein Prozess beginnt, das Abjekte zu verdeutlichen, es als expressives Element und effektives Mittel der sozialen Subversion zu sehen. Der Bruch mit den vorherrschenden kulturellen und ästhetischen Werten wollte einen radikalen und revolutionären Wandel hin zur Öffnung neuer kreativer Horizonte wie auch den Sturz der etablierten Klassenhierarchie hin zum Aufbau einer neuen Gesellschaft. Der Künstler nimmt eine aktive Position im sozialen Transformationsprozess ein und will die bürgerliche Gesellschaft durch Skandal und Provokation stürzen. Der Dadaismus mit seiner „Anti-Kunst“-Haltung durchbrach die Grenze Kunst–Leben und etablierte die Freiheit als maximalen Wert.

Das Abjekte in der Kunst der Avantgarde wurde auf sozialer Ebene produktiv, da es als Oppositionsfaktor die Fähigkeit hatte, Ablehnung zu provozieren und somit Debatten anzustoßen.

⁶⁴ Die Assimilierung eines Objekts bezieht sich auf seine Signifikanz. Wenn es verstanden wird, entwickelt sich die Signifikanz.

Wäre die Rezeption positiv und die Akzeptanz des Abjekten absolut, ginge die soziale Produktivität des Abjekten verloren.

Die hypermoderne Gesellschaft hingegen lässt im Rahmen der Produktion zu, dass das Abjekte aus einer anderen Perspektive funktional und produktiv wird; es ist Teil der Logik des kapitalistischen Systems. Das Abjekte als Ausdrucksmittel wird zum Konsumprodukt.

In der hypermodernen Gesellschaft zeigen die Koordinaten, dass die Ära der Revolution und der Avantgarde von der Ära der Verführung und des Hedonismus abgelöst wurde. In einer Welt, in der der Markt alle Bereiche des Lebens regelt, scheinen die Interessen der zeitgenössischen Künstler in eine andere Richtung zu gehen. Ihr Diskurs und ihre künstlerische Produktion haben nicht die Grenzüberschreitung zum Ziel, sondern folgen und entsprechen mit ihrer Absicht der Logik einer konsumorientierten Gesellschaft.

Neue ökonomische und kommunikationstechnische Möglichkeiten weisen auf eine neue künstlerische Produktion und ein neues Bild des zeitgenössischen Künstlers hin. Dieser neue Künstler, der Glamourkünstler, der sich weit entfernt hat vom *homo politicus*, präsentiert sich als Produkt dieser Gesellschaft individualistisch, eigensinnig, hedonistisch und hyperbewusst. Der Glamourkünstler sucht die Aufmerksamkeit der Machtzirkel, und die Arbeit mit dem Abjekten ist eine Strategie, um sich in der Kunstszene als Exzentriker zu präsentieren und so das Bild seiner Einzigartigkeit zu verstärken.

Eine hyperindividualistische Gesellschaft, die dem wirtschaftlichen Wohlstand huldigt und auf die Erfüllung der persönlichen Bedürfnisse zielt, hebt den individuellen über den kollektiven Wert. Im Rahmen der hypermodernen Gesellschaft wird das Abjekte durch die Mechanismen oder die Strategie der Inklusion, die die Ordnung des Systems bestimmt, zum Opfer der Integration. Jede vermeintliche „revolutionäre“ künstlerische Produktion wird von den Mechanismen der Rekontextualisierung und Resemantisierung absorbiert und domestiziert. Die in Kapitel IV beschriebenen Strategien des Zynikers weisen auf neue Kommunikationsformen hin, die zur Abschwächung des Provokationspotentials des Abjekten führen. Die Kommunikationstechnologien bieten dem Publikum heute mannigfache Präsentationsmöglichkeiten, die die Grenzen zwischen dem Realen und dem Virtuellen verschwimmen lassen.

Die der Kunst verloren gegangene Fähigkeit zu provozieren erklärt sich aus der Übersättigung. Das häufige Zeigen von Bildern des Horrors, des Ekels und der Gewalt wirkt abstumpfend. Die Parodie und die Verspottung von brutalen und gewalttätigen Bildern zeigen durch die „Spektakulisierung“ andere Lesarten des Phänomens. Die Spektakulisierung bezieht sich auf die Transformation des Wirklichen in eine Repräsentation des Grotesken in einem speziellen Rahmen, der die Wirklichkeit in einen theatralischen Raum verwandelt.⁶⁵ Die Virtualität und die Mediatisierung des Inhalts – das heißt die Transformation der Wirklichkeit in Medienprodukte – sind dafür wichtige Faktoren.

⁶⁵ Beispielhaft sind hier die Arbeiten von Orlan und Paul McCarthy.

Die hypermoderne Gesellschaft hat zu zwei wichtigen kulturellen Veränderungen geführt: den exaltierten Individualismus und die Hedonisierung des Lebens. Nach Lipovetsky bedeutet die „ludisch-ästhetisch-hedonistisch-mediatische“ Lebensform eine Abkehr von einer Protesthaltung, in der die letzten Reste der revolutionären Utopie vorhanden waren.

In diesem Zusammenhang will die vorliegende Arbeit den Weg zur Hedonisierung des Lebens und zum Wandel der sozialen und kulturellen Sensibilität aufzeigen. Auf dem Höhepunkt der Konsumwirtschaft und im Rahmen der Massenkommunikation finden wir als Produkt des schnellen Industrialisierungsprozesses sowohl in den USA als auch in einigen Ländern Europas eine permanente Integration und Kapitalisierung der Störung. Lipovetsky behauptet, dass eine disziplinäre Gesellschaft durch eine „Mode-Gesellschaft“ ersetzt wird, die von oben nach unten durch die Techniken des Ephemerer, der Erneuerung und der ständigen Verführung umstrukturiert wird. Die Konsumgesellschaft, Produkt einer schnellen Industrialisierung, ist zusammen mit der Verbreitung der neuen Kommunikationstechnologien für eine neue Bewertungs- und Reorganisationsform des täglichen Lebens verantwortlich. Auf dem Höhepunkt des Massenkonsums ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Konsum nicht mehr nur ein Luxus der privilegierten Gesellschaftsschichten, sondern er ist zu einer Genussmöglichkeit für die breite Masse geworden. Das Vergnügen an den Neuigkeiten, die Förderung des Oberflächlichen und Frivolen für den Kult des Persönlichen und das Wohlbefinden breiten sich auf allen Schichten der Gesellschaft aus. Die Kommunikationsmedien sind nicht nur Träger neuer individueller Werte wie Hedonisierung und Freiheit, sondern sie führen auch neue Codes für die zwischenmenschlichen Beziehungen und Selbstdarstellungsformen im Alltag ein. Dieser Wandel ist bedeutsam für die soziale und persönliche Strukturierungsform. Der individualistische Geist, als Eigenschaft in einer hypermodernen Gesellschaft, verschiebt das Gefühl des Sozial-Kollektiven und lässt das Private zu, wodurch die intime Persönlichkeit gefördert wird.

Die hypermoderne (demokratische) Gesellschaft ist eine Gesellschaft mit hyperflexiblen Grenzen, und sie beruht auf dem unbestreitbaren Wert der Freiheit. Eine freie, offene und flexible Gesellschaft lässt viele Ausdrucksarten zu. Im Rahmen der Studie konnte festgestellt werden, dass das Abjekte abhängig von der Gesellschaftsform (geschlossen oder flexibel) eine bestimmte Provokationskraft erlangt. Je geschlossener die Gesellschaftsstruktur und je geringer der Freiheitsgrad, desto größer ist die Provokationskraft des Abjekten. Je größer hingegen die Freiheit und die Dehnbarkeit der Grenzen, desto schwerer fällt es, diese zu übertreten, und umso geringer ist die Provokationskraft. Die Logik der Gesellschaften mit hyperflexiblen Grenzen erzeugt Überlebensmechanismen mittels Assimilation aller Äußerungen, die das System bedrohen könnten.

Der Freiheitsbegriff – Grundwert der kapitalistischen Gesellschaften – würde bedroht werden, wenn bestimmte Kunstdarstellungsformen verboten wären. Eine Überlebensstrategie ist, das Abjekte in einen ästhetischen Wert und in ein Konsumprodukt zu verwandeln. Dank dieser Assimilationslogik

lässt die Legitimierung des Abjekten in künstlerischen (politisch legitimierten) Räumen seine Codierung zu und verwandelt es als Form einer sozialen Kontrolle in etwas Produktives.

Das Projekt Schlafbox will die Schaffung eines neuen symbolischen Raums, der auf dem Mechanismus der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung des Abjekten beruht und in dem dem Abjekten ein Podium zur Debatte geboten wird. Was geschieht mit den nicht legitimierten Räumen – öffentliche städtische Räume⁶⁶ –, in denen das Abjekte nicht codiert ist?

Die These „Kunst ist noch immer fähig, die Gesellschaft wachzurütteln, sie auf ein soziales Problem wie Obdachlosigkeit aufmerksam zu machen und eine politische Debatte zu entfachen“, die von der Hauptthese abgeleitet wird, weist darauf hin, dass die Möglichkeit, einen Raum für die Debatte zu schaffen, dennoch gegeben ist, obwohl das Provokationspotential der Kunst in der hypermodernen Gesellschaft bedroht ist.

Das Projekt versucht „getrennte“ (ausgegrenzte) Teile der Realität durch den Mechanismus der Rekontextualisierung anzunähern und sichtbar zu machen, um die sozialen Widersprüche im öffentlichen Raum zu aktivieren. Die Obdachlosen, die das Ausgegrenzte darstellen, schaffen ihren eigenen Mikroraum, um sich vor der Verachtung der anderen zu schützen. Das Projekt Schlafbox ermöglicht die Rückkehr des Ausgegrenzten in den städtischen Raum, um es sichtbar zu machen. Die Kapsel stellt einen Zufluchtsraum, einen Schutz und gleichzeitig eine Anklage und eine Provokation für die Öffentlichkeit dar.

Wenn also die Kapseln, die ein soziales Problem darstellen und sichtbar machen, in das Alltagsleben eingreifen, wird eine Dynamik erzeugt, in der die Schaffung eines Aktionsraums erlaubt ist. So verzahnen sich die Kunst und das Abjekte, um das Verborgene sichtbar zu machen, und es wird der offensichtliche Konflikt zwischen Interessen und Forderungen unterschiedlicher sozialer Gruppen deutlich. Die Gestaltung eines ästhetischen Gegenstands in Spitzenqualität erhöht den Wert des „Unterschieds“, wenn es dem Hässlichen, dem Ekelhaften und dem Verachteten gegenübergestellt wird. Dieser Unterschied verstärkt sich durch die Vervielfältigung der Kapseln an strategischen Punkten des städtischen Raumes.

Die Schaffung eines Raumes für die Debatte am Schnittpunkt des Abjekten mit der Kunst im täglichen öffentlichen Raum löst verschiedene soziale Reaktionen aus. Ohne Differenzierung der Rezeptionsart und ein Maß an Akzeptanz wird keine Debatte in Gang gesetzt werden. Ohne Debatte wird es keine Aktion geben, ohne Aktion schließlich keine Produktivität. So wird also das Abjekte auf sozialer Ebene funktional und produktiv, wenn es die Schaffung eines Raums der Debatte und eine „Wiedereroberung“ des kollektiven Raumes erlaubt.

⁶⁶ Der städtische Raum bezieht sich auf den täglichen Raum, verstanden als ein mikrosozialer Kontext, der die tägliche zwischenmenschliche kommunikative Beziehung der Mitglieder einer Gesellschaft umfasst. Dieser Kontext reguliert sich durch die Doxa. Die Doxa ist eine Einheit von Normen und nicht geschriebenen und manchmal ausgesprochenen Werten, durch deren Vernetzung eine Kultur die Welt empfindet, interpretiert und bewertet.

Als Rekontextualisierungsraum des Abgegrenzten erhält der ästhetische Gegenstand „Schlafbox“ einen sozialen Wert, da er sich in einen symbolischen, sozial-produktiven Raum verwandelt: ein Raum der Notwendigkeit und gleichzeitig der Raum für die Offenlegung eines sozialen Konflikts, der noch gelöst werden muss.

Komparative Tabelle mit vorhandenen Ergebnissen

	Charakteristik	Kontext Produktion/ Rezeption	Folgen	Strategien	Ergebnis Optionale Interpretation
Avantgarde	Homo politicus	Zeit zwischen den Weltkriegen Bevormundete Demokratie	Nicht codierte Transgression Arbeit außerhalb der Grenzen des Systems	Ironie Absurdität Zerstörung der Grenze Kunst–Leben	Ablehnung Zerstörung Veränderung: Bruch mit den sozialen Codes
Wiener Aktionismus	Homo politicus – homo psicologicus	Das katholische, konservative großbürgerliche Wien der Nachkriegszeit	Nicht codierte Transgression Arbeit außerhalb der Grenze	Exhibitionismus Schock Direkte körperliche Aggression	Ablehnung Befreiung- katharsis Protest Anklage Exhibitionismus: Kampfansage an die sozialen Codes
Auto- perforations- artisten	Homo politicus	Geschlossene Gesellschaft DDR Diktatur	Arbeit an der Grenze	Kryptische Ausdrucksformen Schaffung ludischer Räume	Exhibitionismus Widerstand Protest Angst: Infragestellung der sozialen Codes
Glamour- künstler, z.B. Orlan/ McCarthy	Homo psicologicus	Offene Gesellschaft Demokratie Dehnbare Grenze	Arbeit innerhalb der Grenze Codierte Transgression	Verspottung Ironie Medialität Virtualität Übersättigung	Exhibitionismus Assimilierung Spektakel Spiel Konsum: Akzeptanz der Codes

ANHANG

Fünf Fragen an Via Lewandowsky (Ex-Autoperforationist)⁶⁷

VALENTINA TORRADO: Das Abjekte ist das gesellschaftlich abgelehnte, was in einem Menschen Ekel und Aversion hervorruft, und geht von der Bedrohung für das System und die soziale Ordnung aus. War die Kunst für die Autoperforationsartisten im strengen künstlerischen Rahmen des sozialistischen Realismus der Ort der Kanalisation und Befreiung der Ängste, Wut und Beklemmung?

VIA LEWANDOWSKY: Die Kunst als Ort für jegliche Form der Auseinandersetzung zwischen Terror und Therapie gab es für alle. Auch unter den Bedingungen des Sozialistischen Realismus galt dies für Dissidenten wie für die staatstragenden Künstler und sowieso für das Gros der Kunstschaffenden. Nur wenige jedoch nutzten das Denken in Bildern und Räumen jenseits des Alltags, um eine bewusste Position gegen die kulturelle Staatsraison zu beziehen. In meinem Fall waren anfänglich viele Ideen sehr poetisch, gewaltlos und gar nicht negativ besetzt. Es waren oft von Neugierde getriebene künstlerische Mutproben, eine narzisstische Archäologie im Fremden. Allmählich nach den ersten öffentlichen Auftritten, den Reaktionen auf meine Arbeiten wurde mir bewusst, in welchem gesellschaftlichen Minenfeld ich stand. Erst mit dem Verschwinden meiner Ahnungslosigkeit, dem Schutz durch Unwissenheit wurde die Konfrontation nach außen getragen. Dazu kam, dass das kreative Mikroklima in der Künstlergruppe stark auf Abgrenzung und Angriff baute. Mit der gleichen Häme und Schadenfreude wie wir sie uns gegenüber anbrachten, gingen wir mit den heiligen Kühen des sozialistischen Realismus um. Die Reaktionen waren schwer einzuschätzen, ich blieb von bedrohlichen Konsequenzen verschont, ich musste nicht mehr in die wahren Abgründe des Systems schauen. Uns fehlten schlichtweg die traumatischen Erfahrungen von Strafsanktionen eines provozierten Machtapparates. Ängste, Wut und Beklemmung gab es nur in der Folge unseres Handelns. Wir schufen uns ein System, in dem wir scheinbar unantastbar waren. Nach unserer Logik gab es keine Möglichkeit, dass man uns der politischen Subversion hätte bezichtigen können. Wie dünn diese irrationale Logik in Anbetracht der mehrere Tausend Seiten umfassenden Stasi-Akten war, wurde mir erst bewusst, als der Spuk vorbei war.

V.T.: Die Suche nach einer „ästhetischen Reinheit“, auf die Sie sich beziehen, wurde durch das Biologische selbst (Urin, Erbrechen, Fleisch, Blut) umgesetzt, als „Boomerang“-Wirkung auf den Körper des Anderen. Wie wird dieser Zusammenhang erklärt?

V.L.: Den Begriff der „ästhetischen Reinheit“ muss man vor dem Hintergrund des Dresdner Kunstschaffens in den achtziger Jahren sehen. Es gab damals einen unendlichen Variantenreichtum einer alles durchdringenden neoexpressionistischen Malerei. Die damit verbundene

⁶⁷ Interview mit Via Lewandowsky am 09.03.2010 in Berlin

Bedeutungslosigkeit der immer wiederkehrenden ästhetischen Chiffren hatte zu einer Beliebigkeit der Inhalte geführt. Der sozialistische Realismus hatte keinen Gegenspieler mehr. Der politisch gemeinte Geheimcode verkam zur Formalie. Ein schlechtes Bild wurde schnell mit politischer Provokation verwechselt. Mir ging es um eine Klarheit bei der Verwendung von Materialien und Motiven. Ich wusste noch nicht, was konzeptionelles Arbeiten war, was konzeptuelle Kunst war. Ich glaubte, durch die Verwendung von Materialien mit eindeutig bestimmten Bedeutungsebenen gegen den indifferenten, vieldeutigen, aber letztlich nichtssagenden Autismus des subversiven Teils der Dresdner Kunstszene etwas entgegensetzen zu können. Körperflüssigkeiten und tierische, aber auch technische Materialien brachten eine „ästhetische Reinheit“ mit, die der in sich gekehrte, Mandra-artig wiederkäuende Metaphernbrei einer ghettotierten Kunstwelt nicht mehr hatten. In diesem Moment schien die Verwendung von Tabus des Körpers als Material besonders geeignet. Der größtmögliche Bruch zum allgemeinen Konsens als einziger Ausweg einer dahindämmernden selbstgefälligen Künstlerschaft. Diesen Aufbruch gab es ja bereits im Theater, in der Fotografie und im Avantgarde-Film einer kleinen Super-8-Filmszene in der DDR.

V.T.: Der Begriff „Karneval“ hat eine starke politische Konnotation. Das Karnevaleske ist ein Leitmotiv der Aktionen der Autoperforationsartisten, Strategie der Anklage gegen das repressive System der DDR?

V.L.: Man könnte sagen, es war eine Strategie, aber es war auch die einzig mögliche Form, die verschiedenen Aktivitäten in die Öffentlichkeit zu bringen. Wir nutzten alle Gelegenheiten, die sich boten. Dabei war die Lust zur Provokation auch von einem hohen Maß an Selbstironie bestimmt. Die Denunziation des Selbst war ohne Zweifel ein effektiver Schutz. Im Zentrum stand damit nicht die Kritik am System, sondern die Darstellung der Deformation durch das System. Der eigene Körper wurde zum Narren erklärt, nicht nur die Person des Künstlers. Ein schizophrenes Versteckspiel, das jede ernsthafte Diskussion und Kritik unserer Auftritte unmöglich machte, jeder provozierte Kommentar sich seiner eigenen Lächerlichkeit preisgab. Das Dogma hieß Spaß. Weltschmerz war nicht unsere Sache.

V.T.: Das Absurde, das Instinktive, das Ekelhafte war im Diskurs Ihrer Aktionen stets präsent. Dies haben die künstlerischen Regeln des Systems nicht befolgt. Suchte Ihre Position als Rebell und Provokateur nur den Bruch oder eine soziale Veränderung?

V.L.: Ich habe mich als Künstler nicht für die Veränderung der Gesellschaft zuständig gefühlt, auch nicht für die sozialen Bedingungen. In diesem Punkt war ich pragmatisch und habe nie einen Zweifel an meinem Glauben gelassen, dass die Veränderungen eines politischen Systems wohl von der Kunst begleitet, aber nicht von ihr beeinflusst werden können. Das schließt sich schon aufgrund der Ungleichheit der medialen Ereignisse aus. Entweder Kunst oder Revolution. Im besten Fall kann man

die Kunst als historisches Tagebuch politischer Entwicklung betrachten. Die Kraft künstlerischer Provokation wird bei Weitem überschätzt. Jeder Tabubruch dient in erster Linie dem Kunstwerk selbst.

V.T.: Der Versuch, an die „Kanäle des Systems“ zu rutschen, offenbart eine Art von Unbehagen und Ablehnung der herrschenden Ordnung. Wie beschreiben Sie Ihre Rolle als Künstler in der DDR?

V.L.: Im Kunstsystem der DDR war ich ein Fehler, den es zu überwinden galt.

Der Fall „Les enfants de Don Quichotte“ – die Zeltaktion des Aktionisten Jean Baptiste Legrand

Im Dezember 2006 wurden in Paris entlang der Seine und am Kanal Saint-Martin hundert Zelte für Obdachlose installiert. Dies war Teil der Aktion des französischen Filmproduzenten und Aktivisten Jean-Baptiste Legrand als Protest gegen die verheerende Situation eines großen Teils der Bürger in Frankreich. Das Ziel der Organisation „Les enfants de Don Quichotte“, der Legrand als Präsident vorsteht, ist die Sozialproblematik der „sans abri“ Frankreichs im Kollektivbewusstsein erfahrbar zu machen. Diese Aktion hat viel Polemik in der sozialen Sphäre erzeugt und wurde zu einem wichtigen Thema im Rahmen der Debatte französischer Politik.

Hunderte Obdachlose kampieren an der Seine

Schicksal der „Sans Abri“ ist zum Wahlkampfthema geworden

Tobias Schmidt

20.12.2006

AP (EPOCH TIMES ONLINE)



Paris - Am Ufer der Seine und am Kanal Saint-Martin im Pariser Szeneviertel Magenta kampieren zahlreiche Obdachlose in Zelten. Das Bild der armseligen Herbergen verstört nicht nur Touristen, die auf Ausflugsschiffen um die Ile de Paris fahren. Seit die Organisation Kinder von Don Quichote am Wochenende hunderte neue Zelte aufstellen ließ und die Bevölkerung aufforderte, für eine Nacht unter freiem Himmel ihre Wohnung zu verlassen, beherrscht das Schicksal der Obdachlosen die Schlagzeilen und ist zum Wahlkampfthema geworden.

„Für die meisten Menschen sind die Wohnungslosen ein Teil der Stadt, wie Bäume und Autos“, sagte Jean-Baptiste Legrand, Filmproduzent und Initiator der Zeltaktion. „Das soll sich ändern, wenn man ihr Schicksal für eine Nacht teilt.“ Dutzende Pariser sind seinem Aufruf gefolgt. Einer von ihnen ist der Sprecher der Grünen, Yann Wehring, der über seine Erfahrungen in einem Blogg berichtet. „Als hätte ich eine Nacht im Zug verbracht“, schreibt er. Der unglaubliche Straßenlärm, die Kälte, die Angst vor einen Überfall hätten ihn am Schlafen gehindert. „Die Verzweiflung vieler Obdachloser kann ich besser verstehen.“

In ganz Frankreich gibt es zwischen 90.000 und 150.000 „Sans Abri“, Menschen ohne festen Wohnsitz. Die angespannte Wohnsituation in Paris trägt dazu bei, dass viele Arbeitslose ihre Wohnung verlieren oder keinen neuen Mietvertrag erhalten - dies ist selbst für Arbeiter mit geringem Einkommen schwer. Vor einem Jahr begann die Organisation Ärzte der Welt, die ersten Zelte an sie zu verteilen, mehr als 400 sind es inzwischen geworden. „Es ist eine erste Hilfe für die Betroffenen, und das Thema ist auf die politische Agenda gerückt“, bilanzierte ihr Präsident Pierre Micheletti.

Der Einzug des Winters ins vorweihnachtliche Paris hat die Aufmerksamkeit der Medien noch gesteigert. Jeden Abend rieseln die Bilder der Zeltreihen am Kanal in die warmen Wohnstuben. Innenminister und Präsidentschaftskandidat Nicolas Sarkozy witterte die Brisanz. Prompt versprach er, im Fall seiner Wahl werde er dafür sorgen, dass in zwei Jahren „niemand mehr auf dem Bürgersteig schlafen und an Kälte sterben muss“.

Sozialministerin Catherine Vautrin ärgerte sich über ihren Kollegen. „Niemand wird vom Staat gezwungen, im Freien zu übernachten“, sagte sie. Es gebe in der Region Paris 450 Plätze in Notunterkünften, die den Wohnungslosen zur Verfügung stünden. Doch das Angebot wird von den Betroffenen oft abgelehnt. Es gebe nie genügend Betten, es sei gewalttätig und dreckig dort, sagt ein 38-Jähriger Camper am Kanal Saint-Martin, der seinen Namen nicht nennen möchte. „Und am Morgen steht man völlig kaputt wieder auf der Straße.“ Die Organisation Emmaus forderte die Franzosen am Mittwoch auf, sich bei ihren Abgeordneten und Bürgermeistern für die Einrichtung kleiner Übergangsheime in ihrer Nachbarschaft einzusetzen. Diese Zentren würden von den „Sans Abris“ besser angenommen als die herkömmlichen Notunterkünfte. „So könnte man die Situation am ehesten in den Griff bekommen“, sagte Fabien Tuleu dem Sender Europe-1.

(AP)

LITERATURVERZEICHNIS

- Argan, Giulio Carlo** (1991): El arte moderno. Madrid: Akal S.A.
- Aznar Almazán, Sagrario** (2006): El arte de acción. Madrid: Editorial Nerea, S.A.
- Bachtin, Michail** (1995): Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Bataille, Georges** (2007): El erotismo. Barcelona: Fabula Tusquets Editores
- Baudrillard, Jean** (1989): De la seducción. Madrid: Cátedra S.A.
- Baudrillard, Jean** (1984): Las estrategias fatales. Barcelona: Anagrama
- Bauman, Zygmunt** (2007): Arte, ¿líquido? Madrid: Sequitur
- Bauman, Zygmunt** (2001): La posmodernidad y sus descontentos. Madrid: Akal
- Bauman, Zygmunt** (2009): Leben als Konsum. Hamburg: Hamburger Ed.
- Blanc, Jean-Noël/Nordemann, Francis** (2004): La fabrique du lieu. Installations urbaines. Saint-Etienne: Publications de l'Université
- Bourdieu, Pierre** (1995): Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama
- Calabrese, Omar** (1989): La era neobarroca. Madrid: Cátedra
- De Micheli, Mario** (2002): Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Forma
- Eco, Umberto** (2007): Die Geschichte der Hässlichkeit. München, Carl Hanser Verlag
- Eco, Umberto** (1985): Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen
- Flusser, Vilém** (1997): Medienkultur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
- Flusser, Vilém** (1990): Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography
- Freud, Sigmund** (1979): Lo ominoso. Obras Completas, tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu
- García Canclini, Néstor** (1990): La producción simbólica, Teoría y método en la sociología del arte. México: Siglo Veintiuno
- Gergen, J. Kenneth** (1996): Das übersättigte Selbst. Identitätsprobleme im heutigen Leben. Heidelberg: Carl Auer-Systeme-Verlag
- Guasch, Ana** (2000): El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Ediciones Alianza
- Gubern, Román** (1996): Del Bidente a la realidad virtual. La escena y el laberinto. Barcelona: Anagrama
- Hochschule für Bildende Kunst Dresden** (2006): Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst
- Hobsbawm, Eric** (1998): La muerte de la vanguardia: Las artes después de 1950. In: Historia del siglo XX. Buenos Aires: Crítica
- Jameson, Fredric** (1991): Postmodernism or the Cultural Logia of Late Capitalism. London: Verso

Janosch, Clemens (2007): Un-gewohnt. Wohnungslose Menschen stellen sich vor. Freiburg im Breisgau: Lambertus Verlag

Jappe, Elizabeth (1993): Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York: Prestel

Kauffman, Linda (2000): Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos. Madrid: Ed. Cátedra

Kristeva, Julia (1989): Los poderes de la perversión. Argentina: Ed. Siglo Veintiuno S.A.

Lipovetzky, Gilles (2002): La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Ed. Anagrama

Lipovetzky, Gilles (2006): Los tiempos hipermodernos. Barcelona, Ed. Anagrama

Lloyd Fran, O'Brien Catherine (2000): Secret Spaces, Forbidden Places. Rethinking Culture. Oxford: Bregan Books

Menninghaus, Winfried (1999): Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Miller, William Ian (1998): Anatomía del asco. Madrid: Taurus

Moreira, Hilia (1998): Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura. Montevideo: Trilce

Onetti, Juan Carlos (1998): Abschiede. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Paegelow, Claus (2006): Handbuch Wohnungsnot und Obdachlosigkeit. Bremen: Paegelow

Pitz, Andreas (2007): Arme habt ihr Allzeit: vom Leben obdachloser Menschen in einem wohlhabenden Land. Hrsg. von der Evangelischen Obdachlosenhilfe. Frankfurt am Main: Hansisches Druck und Verlagshaus

Rösch, Peter (2012): Die Leute vom Straßenrand. Gespräche mit Obdachlosen. Pro Business GmbH

Sarlo, Beatriz (1994): El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre la estética. Buenos Aires: Punto de Vista Nº 48

Serres, Michel (2009): Das eigentliche Übel. Berlin: Merve Verlag

Sontag, Susan (2003): Ante el dolor de los demás. Madrid: Santillana Ediciones Generales

Tannert, Christoph (Hg.) (1991): Autoperforationsartistik. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst

Trías, Eugenio (1996): Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Ariel

Vitt, Walter (1977): Auf der Suche nach der Biographie des Kölner Dadaisten Johannes Theodor Baargeld. Starnberg: Keller Verlag

Wenzel, Käthe Katrin (2005): Fleisch als Werkstoff. Objekte auf der Schnittstelle von Kunst und Medizin. Berlin: Weißensee Verlag

Wilson, S/Onfray, M/Stone, AR/Francois, Orlan (1996): Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel... This is my Body... this is my software... London: Black Dog Publishing Ltd.

Zavala, Iris (1991): La posmodernidad y Mijail Bajtin. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Artikel in Zeitschriften:

- Koelbl (1997):** Dreckspatzen und Drecksarbeit. In: Der Spiegel, Ausgabe 24/1997, S. 48–50.
- Linde, Christian (2012):** Eine bedrohliche Trendwende. Die Zahl der Wohnungslosen steigt wieder. In: Berliner Straßenmagazin Motz, Ausgabe 06/2012, S. 4–6.
- Nebelung, Andreas (2003):** Theorien des Abfalls. Das Ausgeschlossene Dritte. In: Kunstforum, Band 167, S. 83–95.
- Schenker, Christoph (2005):** Künstlerische Forschung. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. S. 176–181.
- Schlüter, Ralf (2012):** Damien Hirst. Business punk. Ende der Rebellion? In: Art. Das Kunstmagazin, Ausgabe 4/2012, S. 27–35.
- Stahl, Johannes (1991):** Ex-Auto-Perforations-Artisten. In: Kunstforum International. Köln, Band 112, S. 389–400.
- Wagner, Anselm (1996/97):** Der Künstler als Hund. Kynische Strategien der Körperkunst. In: Noëma Art Journal Nr. 43, S. 53–60.
- Werner, Florian (2009):** Die schöne Masse hat Substanz. In: Monopol, Ausgabe 11/2009, S. 74–76.

Quellen aus dem Internet:

- Bundesarbeitsgemeinschaft Wohnungslosenhilfe e. V. (2012):** Pressemitteilung: Bundesregierung lehnt Wohnungsnotfallstatistik ab. BAG Wohnungslosenhilfe: Regierung ignoriert zunehmende Wohnungsnot und Wohnungslosigkeit. Online im Internet unter: [http://www.strassenfeger.org/news/843/53/Bundesregierung-lehnt Wohnungsnotfallstatistik-ab.html](http://www.strassenfeger.org/news/843/53/Bundesregierung-lehnt-Wohnungsnotfallstatistik-ab.html) (11.03.2013).
- Carter, Martha (2003):** Taboo, Transgression and Death. Ferrum College. Online im Internet unter: <http://www.ferrum.edu/philosophy/martha.html> (20.05.2011).
- Dreher, Thomas:** Aktionstheater als Provokation: Groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus. Vortrag am 30. Juni 2009. Staatsgalerie Stuttgart. Online im Internet unter: <http://dreher.netzliteratur.net> (12.07.2011).
- Gabriel, Else:** Else Gabriel Texte. Online im Internet unter: <http://www.kontextverlag.de/gabriel.jentzsch.html>
- García Canclini, Néstor (2009):** Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía. Online im Internet unter: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/garcia-canclini> (06.02.2013).
- Interview mit Paul McCarthy von Kristine Stiles (2006).** Online im Internet unter: http://ddooss.org/articulos/entrevistas/Paul_McCarthy.htm (14.07.2012).
- Interview mit Paul McCarthy von Virginie Luc.** Online im Internet unter: <http://www.elmundo.es/magazine/m82/textos/arte.html> (14.07.2012).

Jeffries, Stuart (2009): Orlan's art of sex and surgery. Online im Internet unter: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art> (08.11.2012).

Magallón, Raúl (2006): Entrevista con Alain Touraine: Sociedad y globalidad. CIC Cuadernos de Comunicación e Información, vol. 11. Online im Internet unter: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/index> (05.03.2013).

San Francisco de Sales. Introducción a la vida devota, capítulo seis; tercera parte. 30 de septiembre 2000. Online im Internet unter: <http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=435&capítulo=5083>

Schenker, Christoph (2005): Künstlerische Forschung. Online im Internet unter: http://www.stadtkunst.ch/up/5/10/CS_KuenstlerischeForschung.pdf (10.05.2011).

Schmidt, Marion (2000): Klassenkampf ganz unten. Während in Notunterkünften Betten frei sind, erfrieren jedes Jahr dutzende Obdachlose auf der Straße. Warum? Online im Internet unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15613837.html> (03.04.2012).

Znaymer, E. (2008): Das Denken ist ein Unfall. Gespräch mit Günter Brus. Online im Internet unter: <http://www.datum.at> (24.08.2011).

Vásquez Rocca, Adolfo (2007): Foucault: „Los Anormales“, una genealogía de lo monstruoso. Online im Internet unter: http://www.homines.com/palabras/foucault_anormales/index.htm (21.07.2012).

Audiovisuelle Materialien: **Filme/Videofilme:**

Caballeros, Gabriel (Regie und Produktion) (2010): „Strassen Träume. Berliner Obdachlosen erzählen“. DVD, 13 Min., Berlin (unveröffentlicht).

Diálogo Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky.

Online im Internet unter: <http://www.youtube.com/watch?v=rufxsBQlvYY> (15.02.2013)

Hochschule für Bildende Kunst Dresden (2006): Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst. Super 8 Filme, Performance-und Ausstellungsdokumentationen von 1986 bis 1991.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: <http://kincinaitis.blogspot.de/2012/10/oleg-kulik-is-one-of-russias-most.html> (04.10.2011).

Abb. 2: <http://www.timeout.com/newyork/dance/carolee-schneemann-talks-about-judson-dance-theater> (20.02.2013).

Abb. 3: <http://diane-arbus-photography.com/> (12.04.2012).

Abb. 4: Hochschule für Bildende Kunst Dresden (2006): Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst. S. 119

Abb. 5: Hochschule für Bildende Kunst Dresden (2006): Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst. S. 100.

Abb. 6: Hochschule für Bildende Kunst Dresden (2006): Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst. S. 132

Abb. 7: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20105218/Abdruck-abgelehnt---Monopol-Titelgeschichte-zu-Damien-Hirst-mit-leeren-Bildflaechen.html> (20.02.2013).

Abb. 8: http://blueone68.hyves.nl/blog/50067314/Damien_Hirst_At_Tate_Modern/wbiA/ (20.02.2013).

Abb. 9: http://blueone68.hyves.nl/blog/50067314/Damien_Hirst_At_Tate_Modern/wbiA/ (20.02.2013).

Abb. 10: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> (05.05.2011).

Abb. 11: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> (05.05.2011).

Abb. 14: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> (05.05.2011).

Abb. 13: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> (05.05.2011).

Abb. 14: <http://www.art2day.co.uk/beauty.html> (05.05.2011).

Abb. 15: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> (05.05.2011).

Abb. 16: <http://arttattler.com/commentarymccarthy.html> (24.04.2012).

Abb. 17: <http://www.hauserwirth.com> (13.04.2012)

Abb. 19: <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=562> (24.03.2012).

Abb. 18: <http://artpulsemagazine.com/paul-mccarthy-the-king-the-island-the-train-the-house-the-ship> (24.03.2012).

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten, Methoden und Konzepte sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet.

Bei der Auswahl der Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich/unentgeltlich geholfen:

1. -

2. -

3. -

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt.

Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Ph. D.-Arbeit stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.